L' EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE

DECEMBRE 1986 ■ N° 333

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1987	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	200 F	236 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	225 F	261 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1986)	55 F PORT INCLUS 6 F	55 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'agenda du musicien) (ICN) : T.T.C. 335 F		

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **30 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **35 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 4e TRIMESTRE 1986
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : C 735

Ouverture d'une CLASSE *D'ACCORD ET D'ACOUSTIQUE MUSICALE* au CNR de Montpellier

Nous apprenons qu'une Classe destinée à la formation d'accordeurs va s'ouvrir au CNR de Montpellier. Elle s'adressera à des candidats possédant le CFE en Formation musicale (ex-solfège) et un niveau moyen en piano, ainsi qu'à ceux titulaires du baccalauréat F 11. Les études étalées sur deux années déboucheront sur un Brevet d'accord délivré par le CNR de Montpellier.

Cette Classe est confiée à l'un de nos anciens collègues, Serge Cordier qui, à la suite d'une recherche sur la pratique des meilleurs accordeurs et d'une étude de la justesse orchestrale, a pu montrer que — contrairement à ce que l'on pensait depuis le 18e siècle — il était tout à fait possible de maintenir toutes les quintes justes sur un piano. Il s'est, en effet, rendu compte que les meilleurs accordeurs tendaient d'instinct à rétablir la justesse des quintes, au lieu de les tempérer (c'est-à-dire de les raccourcir), comme le veut la théorie traditionnelle de l'accord. Cette tendance s'explique parfaitement par le désir de compenser l'écart existant entre l'accord traditionnel du piano par quintes tempérées et l'accord de l'orchestre par quintes justes, écart particulièrement gênant lorsque l'instrument à clavier se trouve mêlé à des instruments à cordes.

Cette nouvelle théorie et pratique de l'accord appelée *Tempérament égal à quintes justes*(*) a reçu l'approbation de très nombreux artistes parmi lesquels Yehudi et Hephzibah Menuhin, Badura-Skoda, Brendel ou Guillou. Elle a reçu plus récemment la caution de la Direction de la Musique au Ministère de la Culture. Ainsi s'explique la création d'une telle classe au CNR de Montpellier, ville où Serge Cordier était depuis de nombreuses années accordeur de l'Opéra, de l'Orchestre régional du Languedoc-Roussillon et du CNR.

Si cette création va permettre de renouveler la pédagogie de l'accord et l'approche des phénomènes de justesse en général, elle va par ailleurs jeter des ponts entre deux mondes qui, bien que complémentaires, s'ignorent presque totalement : d'une part celui de la Musique et des Conservatoires, d'autre part celui de l'accord et de la facture instrumentale. La Classe d'accord offrira un débouché intérressant pour les élèves des Conservatoires et les étudiants en musique qui, bien que pourvus de solides connaissances musicales et pianistique ne pouvaient jusqu'ici aborder l'étude de l'accord qu'en acceptant de devenir apprenti dans une maison de pianos. Cette perspective rebutait en effet la plupart d'entre eux dans la mesure où elle n'offrait à des musiciens déjà confirmés aucune garantie quant à la disponibilité et à la compétence professionnelle et pédagogique des accordeurs rencontrés en entreprise, celles-ci pouvant varier considérablement d'une entreprise à l'autre. Nul doute que la Classe d'accord du CNR de Montpellier ne réponde en ce sens à un besoin réel et n'attire de nombreux candidats sur le plan national.

Pour de plus amples renseignements, il est possible de se procurer un Dossier d'information auprès du Secrétariat du CNR, rue Eugène-Lisbonne, 34000 Montpellier.

F. C.

(*) Voir notamment Serge Cordier *Piano bien tempéré et justesse orchestrale*. Editions Buchet/Chastel.

41e Année DECEMBRE 1986 n° 333

SOMMAIRE

En supplément iconographique :

Portrait de Carl Maria von Weber (1786-1826)
(Photo L.L. Roger Viollet)

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

L'Ancienne Chanson Folklorique Française*

par **Gérard CARREAU**
Ecole de Musique de Saint-Etienne du Rouvray

2) ***Classement suivant le contenu des chants :***

Toujours en simplifiant, on peut retenir neuf catégories principales :

— Les chants du calendrier : qui célèbrent les diverses saisons ou certaines coutumes liées aux fêtes (particulièrement abondantes) du calendrier (quêtes, processions, louées, Mardi-Gras, Noël, Saint-Jean, Toussaint, etc...). *Voir l'exemple 6.*

— Les chants liés aux circonstances de la vie : ils chantent l'accueil, le mariage, les accordailles, la mort... Dans cette catégorie entrent également les chants pour enfants, chantés par les nourrices ou les mères : jeux de nourrice, berceuses. Chants utilitaires toujours très simples mais jamais mièvres ou sans intérêt. A noter deux rythmes différents des berceuses, suivant que la femme berçait l'enfant dans ses bras ou balançait un berceau. *Voir les exemples 7.*

— Les chants des travaux : ils recueillent les plaintes sur la dureté du labeur ou leur pulsation est utilisée pour aider aux gestes répétitifs du travail manuel (labour - exemple 3 - forge, sciage, tissage, filage,...). *Voir exemple 8.*

Cité par Patrice COIRAULT (d'après manuscrit Bibl. de l'Arsenal)

Exemple 6

Voi- là la Saint-Jean, mon hom-me, Nout' va- let va nous quit- ter.
Il faut ren- for- cer ses ga- ges Ou bien il veut s'en al- ler.
Ven- dons nos boeufs, ven- dons nos vach' Et ven — dons tout, Nous gar-de-
rons nout' va- let Pierr', qui ga - gn'ra tout. Et tra la
la, la la la la, Et tra la la la la.

Exemple 7 — Recueillie en Poitou, Aunis, Saintonge et publiée en 1895 à NIORT par Jérôme BUJEAUD in "Chants et chansons populaires des Provinces de l'Ouest".

L'é- tait un p'tit poul' gri- se Qu'al- lait pon- dre dans l'é- gli- se.
Pon- dait un p'tit co- co Pour l'en- fant s'il dort bien- tôt-

Exemple 7 — Recueillie en pays basque et publiée in "Mélusine" (Tome 1) en 1878.

Aur ga- i- shu- a lo e- ta- lo. Lo gi- ro on-
bat da- go —; Zuk o- rain e- ta- nik ge-
ro — — —; Bi- yok e- gin- go de — — — gu-
lo —. Lo — lo lo — lo — lo — lo —

Berceuse pour berceau

Exemple 8 — Chant pour exciter les bœufs, recueilli en Berry.

Eh! mon- tez donc voir là mes grands bœufs! Mon Cadet, mon Jo- li,
mon Var- mé, mon Tau- pin, mon Pail- lau, mon Char- bou- nio! Eh! là eh! —
La la la la eh! la la eh! La la la la
la la la la Eh! la eh!

Ce chant a été noté par Alexandre GERMINET à LALEUF, près de NOHANT-VICQ et publié in "Centenaire de la Société d'Agriculture de l'Indre, fondée en 1801" et reproduit en 1930 par BARBILLAT et TOURAINE in "Chansons populaires dans le Bas Berry".

— Les chants liés à la conscription ou au départ pour la guerre. Il ne faut pas oublier que, nos chants folkloriques venant de la fin du 18e siècle ou de la première partie du 19e, ce genre d'événements a beaucoup marqué les hommes de ce temps. Les guerres napoléoniennes ansi que, plus tard, la loi des 7 ans par tirage au sort, ont laissé une empreinte profonde. *Voir l'exemple 9.*

— Les chants de marins. Nous avons affaire là à une catégorie bien particulière. Il ne s'agit pas des chants faisant allusion à la mer ou aux bateaux, ceux-là abondent et se retrouvent dans d'autres catégories. Il s'agit des "chansons de bord" disparues avec la marine à voile. Répertoire de deux sortes : chants destinés à aider les diverses manœuvres, "chants à virer", "chants à hisser",... et les "chants du gaillard d'avant", chants de détente, émis en buvant, en fumant, pendant les rares heures de repos. Si, de bonne heure, quelques chants de la première sorte ont pu être recueillis et diffusés, il n'en a pas été de même de ceux de la deuxième. Le Capitaine HAYET (alias Jean-Marie LE BIHOR) a très bien résumé le principe régnant dans la marine : "A bord, à bord, à terre, à terre". Depuis longtemps, les officiers appliquaient une psychologie rudimentaire mais pleine de bon sens. Parlant de l'équipage, ils savaient que "plus ils en disaient, moins ils en faisaient". Si bien que l'obscénité, la vulgarité des textes était tout à fait licite à bord, la grossiéreté était même un signe obligatoire de virilité et de force (on raconte volontiers que pour se faire embaucher à bord il fallait faire montre, en langage, d'une franche grossiéreté). En revanche, il était tout à fait interdit de chanter ce répertoire à terre, en "bordée". Au début de ce siècle encore, des marins ont été mis aux fers pour avoir été entendus chantant ce répertoire dans une auberge. Pour nous, il s'agit donc d'un répertoire relativement confidentiel, réservé aux "cercles d'anciens de la marine", au même titre que le répertoire (fort suspect au plan folklorique) des corps de garde ou des carabins (25). *Voir l'exemple 10.*

— Les chants d'amour, thème éternel toujours traité avec poésie et naïveté. Le langage érotique n'est pas de la veine populaire. Il est vraisemblable qu'avant le 18e siècle, le contenu de ces chants était souvent trivial, voire obscène, encore qu'il faille se méfier du sens des mots qui, parfois choquants pour nous n'étaient tout au plus qu'un peu "verts" pour nos ancêtres. Les textes qui nous sont parvenus sont fort prudes, utilisant beaucoup les allusions ou les métaphores qu'on sent influencées par le style galant et fleuri des milieux lettrés (le "bouton de rose", "l'épée", la "caille", etc...). *Voir l'exemple 11.*

— Les chants de détente : on retrouve ici les chants-jeux du premier mode de classement. *Voir l'exemple 4.*

— Les chants-récits qui racontent des "histoires". Thèmes venus d'on ne sait où, circulant partout en Europe, retrouvés dans les contes ou faits réels (faits divers ou batailles par exemple) (26). *Voir l'exemple 12.*

— Les chants du folklore enfantin : on retrouve ici les chants cités dans le paragraphe "Jeux chantés" de la première catégorie, auxquels on peut ajouter les comptines, destinées à se compter, à désigner celui ou celle qui ira se cacher, etc...

(A suivre)

(25) Cf. "Le Bréviaire du Carabin" (A.S.G.M.P. 1984) qui, sous une présentation assez somptueuse présente un répertoire bien affligeant quant à son contenu et qui plus est avec des notations musicales tout à fait bâclées, sans corrections et avec de nombreuses incohérences. On voit là que l'obscénité était l'objet essentiel de cette publication.

(26) Consulter le "Recueil de chants historiques français du 12e au 18e siècle" (Leroux de Lincy 1841) ainsi que les travaux de Paul SEBILLOT, Henry CARNOY, Paul DELARUE, etc... sur les contes populaires.

Exemple 9. Recueilli et publié en 1900 par Vincent d'INDY.

A-dieu Pri-vas, pe-ti-te vil-le

Nous te quit-tons, c'est pour sept ans, Na-vi-gant, ma bru-

net-te — — Nous te quit-tons, c'est pour sept ans, Na-vi-

guant — —

Exemple 10. Noté par le capitaine A. HAYET et publié en 1927 in "Chansons de Bord".

Har-di les gars, vire au guin-deau, Good bye fa-re-well, Good bye fa-re-well

Har-di les gars A-dieu Bor-deaux, Hour-ra! ô Me-xi-co, ho, ho, ho! Au

Cap Horn il ne fe-ra pas chaud Haul a-way, hé, ou-la tcha-lez.

A fair' la pêche au ca-cha-lot, Hâl' ma-te-lot, Hé ho, hisse hé, ho!

Exemple 11. Recueilli en bas Navarrais - Publié par J.D.J. SALLABERRY (Paris 1930)

Gaz-te-ta-su-nak bai-ne-ra-bi-la ai-rean ain-ha-ra be-za-la;

Gau-ak pha-sa-tzen di-ut ar-du-ra e-gu-nak ba-li-re be-za-

la, Oi ——— Ar-du-ra na-bi-la mai-tia ga-na!

Exemple 12. Recueilli et publié par de la VILLEMARQUÉ in "Barzaz Breiz" (1839)

Eun a-larc'h, eun a-larc'h tra-mor, Eun a-larc'h, eun a-larc'h tra-mor,

War lein tour moal kas-tell Ar-vor! — Din! Din! daon! d'an em-

gann, d'an em-gann, o! Din! din! daon! d'an em-gann ez an!

S'ensuivent 17 couplets.

LE GUIDE "MUSIQUE PRATIQUE"

VIENT DE PARAITRE

MUSIQUE PRATIQUE

Où trouver son instrument ?
Où choisir d'apprendre à en jouer ?
Les vraies adresses - Les bons conseils

à vous de jouer !

ALPHONSE LEDUC

Les stars et leurs instruments : elles disent tout !

99 F

ACANTHE

OU ACHETER ? Musique Pratique, c'est plus de 800 magasins de Musique dans toute la France et le détail de ce qu'on y vend.

OU APPRENDRE ? Musique Pratique, c'est plus de 4.000 professeurs, écoles de musique, conservatoires, et les instruments qui y sont enseignés.

QUI FAIT QUOI ? Musique Pratique c'est, instrument par instrument, près de 200 marques répertoriées avec leurs fabricants ou leurs importateurs en France.

Musique Pratique c'est aussi les éditeurs de partitions et de méthodes : près de 160 éditeurs français et étrangers répertoriés pour la vente et pour la location.

35 STARS nous ont confié leurs secrets en matière d'instruments de musique. Leurs conseils - sérieux ou amusants - vous seront précieux.

416 PAGES
99 F

demandez-le à votre marchand de musique,
dans les librairies musicales ou chez
ALPHONSE LEDUC
175 rue Saint-Honoré - 75040 PARIS CEDEX 01

BON DE COMMANDE A DECOUPER

Nom .... *Prénom* ....

Profession (facultatif) ....

adresse ....

....

*Quantité :*_____ *Ci-joint mon règlement de* ________ *F.*



La Voix de son Maître

Baccalauréat 1987



Franz Liszt
SONATE EN SI MINEUR
BRUNO-LEONARDO GELBER, piano

Jean-Sébastien Bach
MAGNIFICAT BWV 243
AGNÈS GIEBEL, soprano
MARGA HÖFFGEN, contralto
HERMANN PREY, baryton
HANS-JOACHIM ROTZSCH, ténor
HANNES KÄSTNER, orgue
Chœur de l'Eglise Saint-Thomas
Orchestre du Gewandhaus de Leipzig,
direction : KURT THOMAS

Edgar Varese
IONISATION
The Los Angeles Percussion Ensemble
Direction : ZUBIN MEHTA

LP 2911711 • MC 2911714



1986 :
Le Bicentenaire de la Naissance de WEBER

par **Isabelle BERGONZI**
Professeur d'Education Musicale

"Le Romantisme, c'est la révolution française faite littérature" a écrit Victor Hugo. En effet, depuis 1789, la liberté politique avait fait espérer la liberté dans tous les domaines, que ce soit littérature ou artistique. Certains s'élancent hardiment à la recherche de procédés nouveaux. Parmi les musiciens, d'abord discutés mais universellement connus et admirés aujourd'hui, citons celui qui sera le chef de l'école romantique allemande, avant Schumann et Wagner : **Carl Maria von Weber** (18 décembre 1786-25 octobre 1826)

Nous fêterons cette année le bicentenaire de sa naissance. Il a vécu à une époque où l'histoire de son pays est très liée à celle de la France aussi nous mentionnerons, chronologiquement, les évènements importants ce qui pourra intéresser le lecteur.

Les parents de Weber sont originaires de l'Allemagne du Sud et de l'Autriche. Lui nait à Eutin, dans la région du Holstein, tout près du Danemark. Son père dirige une troupe de comédiens et la famille mène une vie errante. Carl Maria est un enfant éveillé et affectueux. En 1798 il entre dans une école de jeunes choristes et malheureusement perd sa mère. Sa première éducation n'est pas seulement musicale, l'enfant s'adonne aussi au dessin et à la lithographie. A Munich, qui était à l'époque le temple de l'Opéra Allemand, il apprend le piano et l'art de composer. En 1800 il fait ses débuts de pianiste en public. Un an plus tard, à quinze ans, il écrit son premier lied et un opéra "Pierre Schmoll et ses voisins". Après un séjour à Augsbourg (1802) où il rencontre celui qui lui inspirera une de ses plus belles mélodies "le Cierge", où il étudie des ouvrages philosophiques et des traités théoriques, le père et le fils en 1803 partent pour Vienne. Là il travaille avec le célèbre abbé Vogler et fait la connaissance de Gänsbacher, l'ami de toujours. Il accepte la fonction de chef d'orchestre à l'Opéra de Breslau mais a du mal à s'imposer à cause de sa jeunesse... Nous sommes en 1804 et la ville est menacée par les armées de Napoléon qu'il n'aime guère, ayant des idées profondément nationalistes. Toujours en Silésie il devient, deux ans après, intendant de la musique du prince Eugène de Würtemberg, grand amateur de musique, lui dédie, entre autres, deux symphonies et se plait beaucoup dans cette agréable région où l'inspiration ne lui manque pas. C'est à cette époque que Napoléon remporte d'éclatantes victoires : en 1805 les Autrichiens sont vaincus à Ulm, les Russes à Austerlitz et en 1806 les Prussiens à Iéna et Auerstaedt... puis il entre à Berlin ! Le duc va rejoindre l'armée prussienne en 1806 et il adresse notre musicien à son frère Louis de Würtemberg, très différent du prince Eugène, qui l'accepte en qualité de secrétaire à Stuttgart en 1807. Ce sera pour Weber une période agitée mais cependant il ne perd pas son temps, fréquente des intellectuels, un sculpteur, des musiciens célèbres et compose beaucoup : Thème original varié pour piano, Momento Capricioso, Six pièces à quatre mains, Grande Polonaise en mi-bémol, Treize lieder avec accompagnement de piano et surtout la Cantate Der erste Ton, œuvre admirable qui inaugure, dit Max von Weber, son fils, une nouvelle forme musicale et eut un grand succès.

C'est alors que les Russes sont vaincus à Friedland et qu'a lieu l'entrevue de Tilsitt dont le traité final démembre la Prusse. L'idée d'une "nation allemande" va naître... L'Autriche est encore vaincue à Wagram en 1809. La situation est dramatique. Elle l'est aussi pour notre musicien qui, mêlé à une affaire d'escroquerie avec son père, reste seize jours en prison et libéré doit quitter le royaume. Il trouve refuge à Mannheim en 1810 et c'est à Darmstadt qu'il fait la connaissance de Meyerbeer.

A Francfort commencent les répétitions de son opéra Silvana, le premier rôle étant confié à Caroline Brandt, jolie chanteuse et actrice au charme irrésistible qui deviendra son épouse. Le 20 octobre 1810 il veut y donner un concert mais ce jour-là entrent les troupes françaises, Carl Maria doit rebrousser chemin ! A Meinheim il commence à écrire Abu Hassan, petite opérette qui sera représentée le 10 juin 1811, avec un succès immense, à Munich. C'est une période très féconde :

Lieder, Chœurs pour voix d'hommes, un concerto pour basson, des airs et des duos sur des textes italiens... puis il reprend ses tournées de pianiste virtuose et voyage beaucoup. A Weimar il rencontre Goethe.

Lorsqu'on lui propose d'être directeur musical du théâtre et chef d'orchestre à Prague, il accepte et y arrive en janvier 1813. Il y restera trois ans. Là il n'a pas une minute de répit, passe par des périodes d'exaltation et d'allégresse puis de dépression en désespoir ! Il fait preuve d'un talent d'administrateur exceptionnel. Malgré une activité débordante, il souffre de solitude et sa santé est soumise à dure épreuve. En 1812 Napoléon déclare la guerre à la Russie et s'empare de Moscou mais le tsar refusant la paix, il ordonne la retraite ; c'est un désastre. Un coup mortel est porté à l'Empire français et en 1814 c'est la chute de Napoléon.

L'amour de sa patrie inspire à Weber les plus beaux lieder de son temps ; il se laisse gagner par la fièvre patriotique qui enflamme le peuple. Citons Lützows wilde Jagd, le Schwertlied, Männer und Buben et le cycle Leier und Schwert, d'un enthousiasme délirant qui comptent parmi les plus grandes œuvres de l'art allemand. Napoléon définitivement vaincu à Waterloo en Belgique (1815) après les Cent Jours, Weber fait éclater sa joie avec la cantate Kampf und Sieg, très acclamée... il en adresse des exemplaires aux princes de la Sainte Alliance. Fin 1816 le Comte Witzthum lui offre la place de directeur de la musique à l'Opéra allemand que l'on se propose de créer à Dresde. La perspective d'une situation plus agréable ajoutée à celle de son futur mariage semble avoir donné à Weber une vitalité nouvelle d'où, surtout, deux belles mélodies : Die Gefangenen et Die freien Sänger. Il prend ses fonctions le 13 janvier 1817 mais s'engage alors la "Bataille des Opéras" italien et allemand, dans une atmosphère de jalousies et d'intrigues dures à supporter. Il introduit l'usage de la baguette pour le chef d'orchestre et soulève des protestations indignées lorsqu'il réorganise la disposition des instrumentistes, mais il ne cède pas... Fin 1817 il se marie.

Les Weber sont un couple sympathique, très hospitalier et ils ont un plaisir infini à faire de belles promenades romantiques dans ce pays enchanteur près du château de Pillnitz... De 1819 datent des compositions importantes : Messe en sol pour le Jubilé du couple royal, Trio pour piano, flûte et violoncelle, Pièces pour piano, Invitation à la Valse et le fameux Concertstück. Le point culminant de sa carrière se situe à Dresde, en 1820, avec son chef d'œuvre, *le Freischütz*, joué à Berlin le 18 juin 1821 pour l'inauguration du nouveau théâtre : jamais opéra n'avait obtenu autant de succès en Allemagne, des acclamations extraordinaires. Puis c'est la première de Précioza.

A Vienne il rencontre Beethoven et en 1822 il compose Euryanthe, partition dédiée à l'Empereur François II ; cette œuvre n'étant pas comprise, sa mélancolie naturelle augmente. Bien que très malade, sur invitation, il se rend en Angleterre, lutte de toutes ses dernières forces pour créer *Obéron* : c'est un triomphe. Epuisé, il meurt à Londres en 1826, seul et désolé, il n'a que quarante ans !

Weber a écrit énormément et dans tous les genres, toujours avec enthousiasme et ingéniosité. Ses thèmes sont souvent pathétiques, il a usé de diverses formules rythmiques avec un instinct extraordinaire, et, sutout, il a exploité au maximum les divers timbres des instruments et donné à l'orchestration un coloris qu'on ne trouve chez aucun de ses prédécesseurs. Grâce à son imagination créatrice, il a réussi à introduire l'auditeur dans un monde féerique et à *faire triompher l'opéra national typiquement allemand.*
Il a exercé une influence indéniable sur les compositeurs de la première moitié du XIXe siècle.

L'Aufforderung zum Tanz - 1819
L'Invitation à la Valse

A l'origine c'était une pièce de haute virtuosité pour piano à quatre mains. En 1841 elle fut orchestrée par Hector Berlioz car, à l'époque, il fallait absolument un ballet dans tous les opéras montés à Paris. C'est sous cette forme que l'œuvre est surtout connue aujourd'hui.

Carl Maria von Weber a dédié cette œuvre à sa jeune épouse et le programme en est extrêmement précis. Il s'agit d'une *scène de bal.*

La Valse est d'origine française, connue sous le nom de Volta déjà très à la mode au XVIe siècle.
Au début du XIXe siècle, l'Europe entière adopte cette danse probablement parce que la société y trouve ses aspirations, ses appétits, son dynamisme en même temps que son désir d'évasion dans le rêve. On assiste à Vienne à une véritable *fureur de danse*. Les bals sont innombrables. Ils ont lieu dans d'immenses salles très luxueuses avec des rideaux de brocart, des meubles laqués et des fleurs à profusion. On peut y admirer des lustres monumentaux dont les multiples facettes de cristal se reflètent dans les glaces et sur le brillant parquet où évoluent les danseurs. Ce sont de véritables palais de fées.

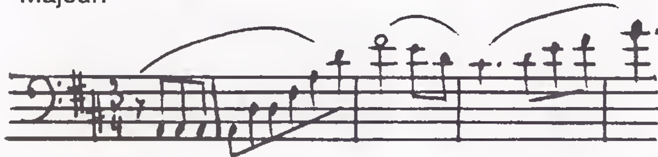
Le succès de la valse vient de ce que les danseurs s'abandonnent au délire du rythme qui les emporte, du tournoiement qui les étourdit et (ne négligeons pas cela) du corps féminin que l'on presse contre le sien, au contraire des danses anciennes où l'on "gardait les distances".

Les femmes veulent être ravissantes, d'une beauté fascinante, les châles glissant sur de rondes épaules, les robes largement décolletées, très serrées à la taille étalant leurs mousselines vaporeuses. Les bijoux sont rutilants et les pierres précieuses assorties aux couleurs des robes !

Là où tout est raffiné règne une atmosphère de joie collective et la foule, emportée par le rythme, ne fait plus qu'une seule âme...

Au point de vue purement musical "L'Invitation à la Valse" est un petit poème symphonique (bien que Weber lui donne encore le titre de rondo), "une pantomime" dit Georges Servières. La valse est encadrée par deux scènes : le cavalier invite la jeune fille qui accepte et à la fin il la remercie.

Dans l'introduction le danseur se présente avec le thème I lent et chantant au violoncelle solo en Ré Majeur.
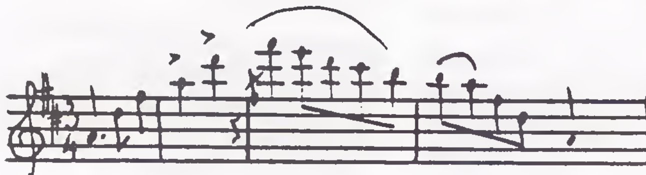


La réponse de la jeune fille est hésitante : thème II à la clarinette.



L'invitation se fait chaleureuse, avec les appoggiatures do dièze dans la première mesure et la dans la cinquième. La jeune fille l'écoute avec complaisance puis un dialogue s'engage, voix grave, voix aiguë alternées. Il est séduisant, elle n'est pas insensible ! Il lui propose de danser. Ils se rapprochent et s'avancent vers la piste.

C'est alors la *partie médiane* de l'œuvre, longue valse aux rythmes tour à tour fougueux et berceurs, suite libre où l'on peut quand même distinguer trois parties.

• La première commence brusquement et fortissimo avec un thème éclatant A) joué aux cordes et bois.



puis très différent le thème B) pianissimo, aimable et entraînant aux cordes.



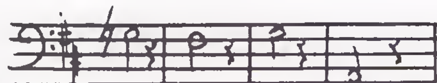
Suivent des gammes brillantes avec le scintillement des harpes ajoutées aux cordes et aux bois. Après un départ grave, avec fougue, les cordes font une montée chromatique très rapide à laquelle répondent les flûtes et les harpes avec des notes cristallines aiguës. Nous constatons un contraste de registres et de nuances. Les sons s'égrainent aux clarinettes après des descentes de gammes en pizzicato crépitant des cordes graves.

A) revient fortissimo avec les bois et les harpes en plus des cordes.

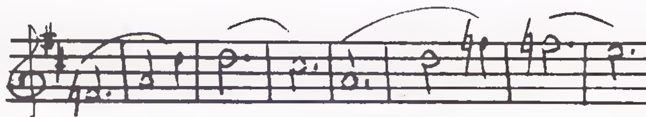
• La deuxième partie est longue avec deux éléments nouveaux : d'abord C), mouvement gracieux et obstiné aux violons qui aboutit sur la dominante tandis qu'il est ponctué par les cors avec ce rythme : soupir, noire, noire.



Sûrement la conversation s'engage. Quatre mesures aux violoncelles et bassons avec répliques identiques aux violons et bois laissent supposer la bonne entente entre les jeunes gens.

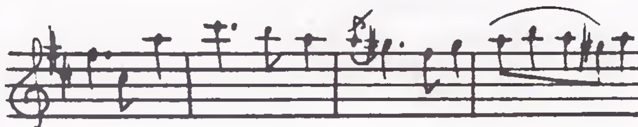


Ils sont sous le charme l'un de l'autre avec le timbre pénétrant, doux et poètique du hautbois solo et cette belle phrase sentimentale.



Après une grande montée, comme un élan, sur un piano subito C) revient mais cette fois avec aboutissement sur la tonique.

Voici le deuxième élément nouveau D) vivace, très scandé et fortissimo. La danse va atteindre son paroxysme alors que s'ajoutent à l'orchestre les timbales et les cuivres.



En ré bémol majeur, ce sont des gammes vives et énergiques, des sortes d'envolées, puis le retour de D) très scandé qui s'adoucit ensuite.

On imagine, lors d'un passage particulièrement lumineux, les évolutions, dans le luxe d'un somptueux décor, où les bijoux et les diadèmes brillent de mille feux : c'est une danse élégante et distinguée. Un très beau crescendo nous traduit le bonheur des danseurs.
Un balancement réapparaît avec B). Il s'amollit ensuite, c'est une légère accalmie avant la reprise finale.

• Une grande exaltation de tout l'orchestre nous conduit à la troisième partie en ré majeur avec A) frénétique et B) renforcé de plus en plus par les harpes. Une transition plus longue que dans la première partie et différente, avec cependant, un début semblable, nous évoque les tournoiements étincelants des danseurs grisés, les tourbillons irrésistibles, les ondulations de la soie des robes longues... Le rythme s'anime, s'accélère jusqu'à la reprise fortissimo de A) qui se désagrège mais ne perd pas son ardeur, sa puissance. Suit un silence général et la conclusion s'impose aux violons tandis que deux forts accords de tout l'orchestre résonnent comme un adieu.

La *Coda* est courte. C'est une révérence par laquelle les deux partenaires se remercient. Le thème I de l'invitation avec appoggiature longue exprime le regret de se séparer. Le thème II répond, fataliste, à la clarinette, puis ce sont trois accords pianissimo... le souvenir restera !

Cette valse, typiquement romantique, nous fascine. La musique de Carl Maria von Weber est spontanée, sincère ; elle possède un don de vie trop intense pour périr... Comme l'a écrit Georges Servières : "La devise, inscrite sur l'écusson de la famille Weber, placé sur la maison du compositeur à Eutin n'est-elle pas **Resurgam ?**"

Résumé au tableau pour classes primaires

L'Invitation à la Valse

Carl Maria von Weber 1786-1826
(allemand)

Thèmes joués au piano par le professeur

— **Introduction :** Invitation et dialogue
I. Le jeune homme... violoncelle
II. La jeune fille... clarinette

— **Développement :** La Valse
A) • brillante
B) • légère et gracieuse
C) • plus calme
D) • scandée

— **Coda :** Le cavalier remercie

Récapitulation des thèmes principaux

Serge Gut

Franz LISZT

ANNEES DE PELERINAGE

Première Année : SUISSE

Sous la dénomination générale *Années de Pèlerinage,* Liszt composa trois recueils pianistiques qu'il différencia les uns des autres à l'aide d'un sous-titre. Celui-ci est en partie trompeur, dans la mesure où il numérote chaque recueil par "année". Cette précision ne peut guère se justifier, comme on va le voir plus loin, que pour le premier recueil intitulé : *Première année : Suisse.* Dès le recueil suivant, le mot "année" nous induit en erreur : *Deuxième année : Italie.* En effet, le séjour italien de Franz Liszt s'est prolongé — sauf une courte interruption à Vienne en avril et mai 1838 — d'août 1837 à novembre 1839. Quant au troisième recueil — portant le simple sous-titre *Troisième année* (sans précision de pays) — il a été en grande partie composé en 1877, c'est-à-dire près d'une quarantaine d'années après la "deuxième année". Aussi bien le titre que le sous-titre sont ici trompeurs. En effet, s'agit-il vraiment d'un "pèlerinage" ? On peut sérieusement en douter. Par ailleurs, l'appellation "Troisième année" nous amène à croire que ce recueil a été écrit dans la prolongation des deux précédents pour faire un tout. Or il n'en n'est rien. Alors que les deux premiers recueils forment une unité stylistique et esthétique évidente, le dernier recueil appartient à une sphère compositionnelle totalement différente. Et l'on peut se demander ce qui a motivé Liszt à renouer par son titre avec les précédents recueils.

Pour terminer cette première mise au point globale, il faut signaler que la "Deuxième année" comprend une adjonction intitulée *Venezia e Napoli. Supplément aux Années de pèlerinage, Seconde année : Italie.* Il s'agit d'un ensemble de trois pièces qui, dans une première édition, étaient parus séparément, et que Liszt ajouta à ses "Années de pèlerinage" dans son édition définitive de 1859.

En ce qui concerne la *Première année : Suisse,* parue dans sa version définitive en 1855, elle est en réalité un remaniement d'un recueil primitivement intitulé *Album d'un voyageur* qui fut publié en 1842. C'est donc d'abord sur cette première mouture qu'il faut se pencher, si l'on veut comprendre l'authentique signification de cette musique. Quand Liszt la composa, il était encore très jeune et fortement imprégné des caractéristiques du romantisme français, telles qu'elles se manifestaient chez les Jeunes France des années 1830. En outre, il vivait alors un grand amour avec la comtesse Marie d'Agoult et passa avec elle une véritable lune de miel en visitant les diverses contrées de la Suisse. La profonde impression que lui firent les paysages helvétiques fut décuplée par la présence de la personne aimée à ses côtés. C'est tout cet ensemble de circonstances qui se trouve à la naissance de l'*Album.* Quant Liszt le révisa dans sa maturité, à Weimar, au cours des années 1850, il en améliora bien des aspects, mais il n'en changea pas le contenu poétique et émotionnel.

Contrairement à ce qui a été uniformément répété à la suite de Lina Ramann (1), ce n'est pas en 1835-1836 que l'*Album d'un voyageur* a été composé, mais dans un laps de temps assez difficile à préciser. Toutefois, les dates extrêmes semblent pouvoir être fixées avec une assez grande sûreté ; pour les trois cahiers constituant ce recueil, elles se répartissent de la façon suivante (2) :

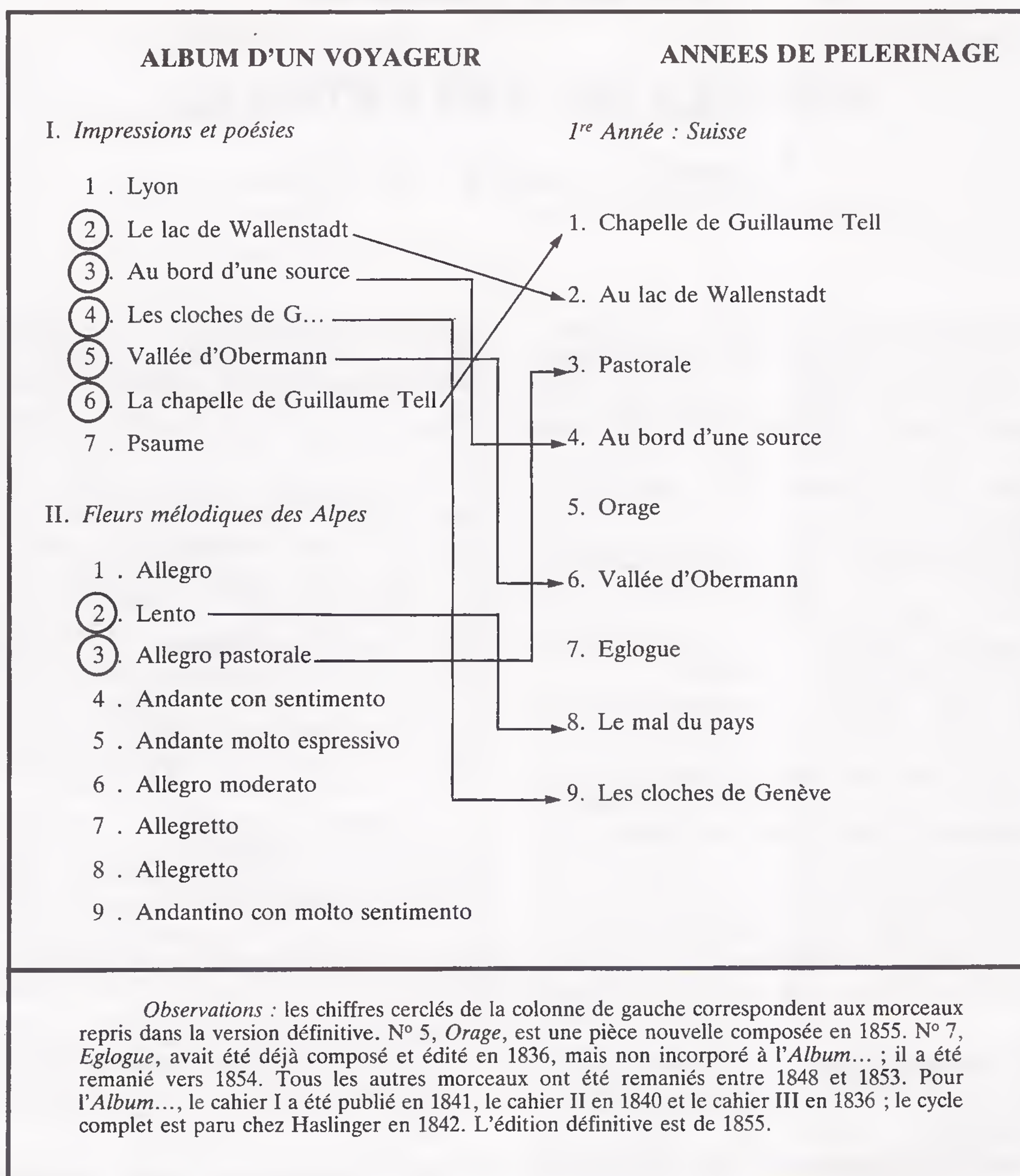
I . *Impressions et poésies.* La plupart des morceaux furent composés entre novembre 1835 et janvier 1838 ; *Lyon,* entre août 1837 et janvier 1838 ; la *Vallée d'Obermann* en octobre 1840. Ed. chez Richault. Dépôt B.N., juillet 1841 (3).

II . *Fleurs mélodiques des Alpes.* Composées entre novembre 1835 et septembre 1838. Ed. chez B. Latte. Dépôt B.N., novembre 1840.

III. *Paraphrase.* Composées entre novembre 1835 et octobre 1836. Ed. chez B. Latte. Dépôt B.N., octobre 1836.

Comme on peut s'en rendre compte, l'ordonnance définitive du recueil — telle qu'elle se présente dans l'édition globale de 1842 — est exactement inversée par rapport à la chronologie de la composition des divers morceaux. C'est, du reste, ce que confirme la date de parution des cahiers séparés. Ce sont donc les *Paraphrases* qui furent d'abord terminées. Quant à la première pièce des *Impressions et poésies, Lyon,* elle ne date pas de 1834, comme il est communément affirmé, mais au plus tôt de la fin 1837.

Dans sa version définitive, non seulement Liszt a remanié plusieurs morceaux, mais encore il en a supprimé d'autres et ajouté un nouveau ; si bien que les rapports entre la première et la deuxième (et dernière) version sont passablement embrouillés. Le tableau synoptique suivant devrait aider à éclaircir les choses. Les *Paraphrases* y ont été volontairement omises, car elles ne sont pas reprises dans la dernière version.



Observations : les chiffres cerclés de la colonne de gauche correspondent aux morceaux repris dans la version définitive. N° 5, *Orage*, est une pièce nouvelle composée en 1855. N° 7, *Eglogue*, avait été déjà composé et édité en 1836, mais non incorporé à l'*Album...* ; il a été remanié vers 1854. Tous les autres morceaux ont été remaniés entre 1848 et 1853. Pour l'*Album...*, le cahier I a été publié en 1841, le cahier II en 1840 et le cahier III en 1836 ; le cycle complet est paru chez Haslinger en 1842. L'édition définitive est de 1855.

L'*Album d'un voyageur* représente une date importante non seulement dans la production lisztienne, mais encore dans la littérature pianistique. En effet, vers 1830, la pièce de caractère d'atmosphère rêveuse et "romantique" devient le genre de prédilection des compositeurs pour piano. Or, trois compositeurs se sont particulièrement illustrés en ce domaine : Chopin, Schumann et Liszt. C'est ce qui explique que, malgré

des origines culturelles et des tempéraments différents, ils présentent des affinités évidentes dans leurs recherches de recréer au clavier une "musique poétique". Mais alors que Schumann idéalise sa musique par une forte intériorisation et que Chopin garde toujours une pudeur et une réserve héritées du classiscisme, Liszt n'hésite pas à s'extérioriser en des élans fiévreux propres au romantisme français. Ce serait toutefois une erreur d'en déduire que — en face du romantisme idéaliste de Schumann — il oppose un romantisme réaliste. Du reste, pour ceux qui en douteraient, il n'est que de citer quelques extraits de sa préface générale à l'édition de 1842 :

Ayant parcouru en ces derniers temps bien des pays nouveaux, bien des sites divers, bien des lieux consacrés par l'histoire et la poésie ; ayant senti que les aspects variés de la nature et les scènes qui s'y rattachent ne passaient pas devant mes yeux comme de vaines images, mais qu'elles remuaient dans mon âme des émotions profondes ; qu'il s'établissait entre elles et moi une relation vague mais immédiate, un rapport indéfini mais réel, une communication inexpliquable mais certaine, j'ai essayé de rendre en musique quelques-unes de mes sensations les plus fortes, de mes plus vives perceptions (...)

A mesure que la musique instrumentale progresse, se développe, se dégage des premières entraves, elle tend à s'empreindre de plus en plus de cette idéalité qui a marqué la perfection des arts plastiques, à devenir non plus une simple combinaison de sons, mais un langage poétique plus apte peut-être que la poésie elle-même à exprimer tout ce qui en nous franchit les horizons accoutumés, tout ce qui échappe à l'analyse, tout ce qui s'attache à des profondeurs inaccessibles, désirs impérissables, pressentiments infinis.

Bien plus que celle de Chopin, davantage même que celle de Schumann, la musique de Liszt est imprégnée de littérature, comme en témoignent les citations mises en exergue de la plupart des morceaux du recueil, tirées des œuvres de Byron, Schiller et Sénancour, et déjà présentes dans l'édition de 1842. C'est bien pour cette raison que le réalisme descriptif de certains tableaux en est fortement tempéré. Trois composantes se mêlent subtilement dans la traduction musicale lisztienne : la forte impression visuelle d'un paysage grandiose, l'émotion accrue de cette impression partagée avec la femme aimée, la coloration "poétique"liée à des souvenirs littéraires antérieurs.

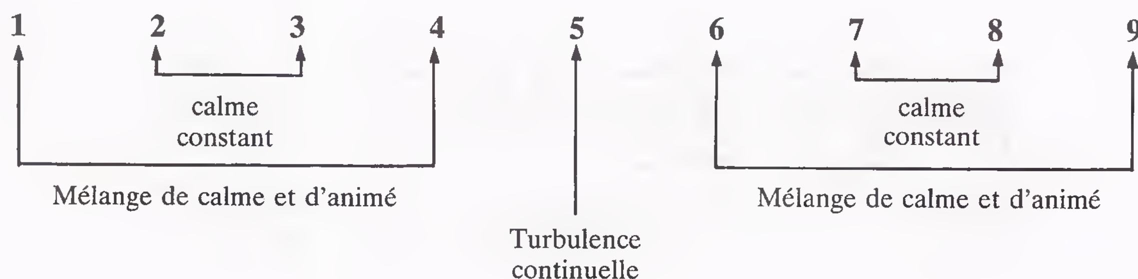
Avant d'examiner le recueil définitif, considérons rapidement les morceaux non repris de la première version. *Lyon* traduit l'émotion ressentie par Liszt devant l'insurrection des travailleurs de la capitale rhodanienne et il a mis en exergue leur devise : *Vivre en travaillant ou mourir en combattant*. Non repris dans le recueil helvétique pour des raisons géographiques, mais aussi parce que, entre temps, ses opinions politiques avaient changé, ce morceau, d'une belle ardeur impétueuse, mériterait d'être davantage joué. Quant au *Psaume*, il est bien morne et Liszt a eu raison de le laisser pour compte.

Plusieurs pièces des *Fleurs mélodiques* sont basées sur des airs folkloriques suisses (n° 2,3,7 et 9) et deux d'entre elles (n° 5 et 8) varient des mélodies du compositeur suisse Ferdinand Huber alors très en vogue. On peut supposer que les trois morceaux restants (n° 1,4 et 6) s'inspirent également d'airs suisses non encore identifiés. Il en résulte une atmosphère d'ensemble originale qui rend le recueil agréable à entendre, bien que le n° 5 soit trop élaboré.

Les *Paraphrases* — au nombre de trois — commencent par un *Ranz des vaches* et se terminent par un *Ranz des chèvres*, tous deux de Huber ; tandis que la pièce médiane, *Un soir dans les montagnes*, utilise au début et à la fin un thème pseudo-folklorique de l'éditeur bâlois E. Knop et développe un terrible orage dans sa partie centrale. Ce dernier morceau, d'un grand effet descriptif, mériterait d'être sauvé de l'oubli (4).

Mais plus que la valeur intrinsèque, c'est l'utilisation du folklore qui confère un intérêt particulier aux cahiers II (*Fleurs mélodiques des Alpes*) et III (*Paraphrases*) de l'*Album d'un voyageur*. C'est la première fois que Liszt entreprend une pareille démarche et — si l'on excepte les mélodies tzigano-magyares — jamais, par la suite, il ne s'inspirera d'autant d'airs populaires provenant d'un seul et même pays. Ce qui frappe, c'est qu'il a su merveilleusement s'assimiler leur caractère "suisse" et en retrouver la fraîcheur et la simplicité : il ne s'agit nullement d'un pastiche ou d'une caricature, car il se dégage ici une impression d'authenticité réelle.
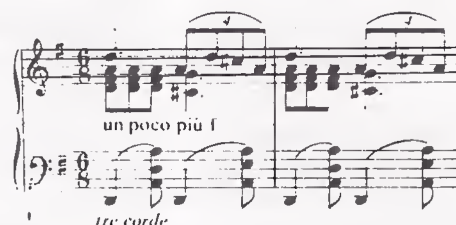
Ce n'est pas sans raison que — dans sa version définitive — Liszt a changé l'ordre des morceaux et a composé une pièce entièrement nouvelle pour la partie centrale. En effet, si tous les morceaux correspondent à des descriptions déterminées, certains dépeignent une atmosphère constamment tranquille (n° 2,3,7 et 8), tandis que d'autres mélangent le calme et l'animé (n° 1,4,6 et 9) ; quant au n° 5, il est turbulent d'un bout à l'autre. Ceci nous permet de déceler la construction symétrique suivante (5) :
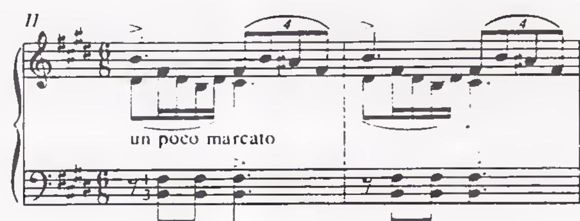


Cette dernière version est nettement préférable à la première : tout en conservant la fraîcheur d'inspiration et l'atmosphère *sui generis* de l'original, elle en supprime les longueurs inutiles ainsi que les passages de virtuosité gratuite et propose à plusieurs endroits une écriture pianistique plus originale et plus efficace, bien que plus simple.

Il serait toutefois extrêmement intéressant de comparer les deux versions existantes. On en retirerait de précieux renseignements sur l'évolution stylistique du compositeur, en particulier en examinant attentivement comment il supprime inexorablement ce qui était par trop virtuose et improvisé dans la première version. En outre, il décante bien des exubérances d'écriture et même, dans des cas particuliers, change certaines modulations au profit d'autres plus séduisantes. Ce n'est pas le lieu, dans la présente étude, de procéder à un tel inventaire. On se bornera simplement à signaler quelques exemples de transformations d'écriture pianistique afin d'illustrer de façon convaincante à quel point — grâce à l'extraordinaire maîtrise acquise au cours de sa *Glanzperiode* (période de splendeur) de 1839 à 1847 — Liszt devint capable à la fois de simplifier l'exécution au clavier tout en conservant la même efficacité sonore, ou parfois même en l'améliorant.
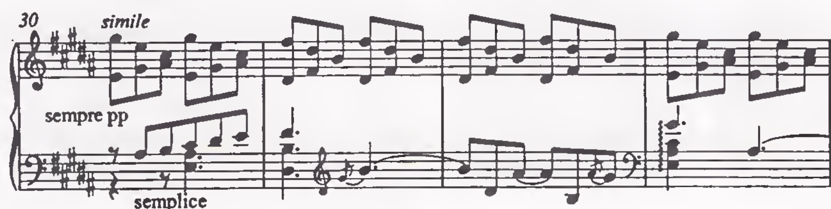
Prenons d'abord la *Pastorale*. Dans sa première version, la seconde idée se présente ainsi (mes. 6-7) :
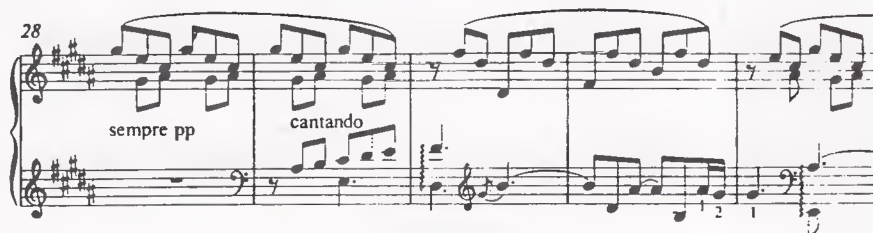


Dans la version définitive (qui est transposée à la tierce mineure inférieure), Liszt allège l'écriture tout en étant beaucoup plus "moderne", en particulier grâce à l'équivoque de l'accord en double quinte du second temps (mes. 11-12) :
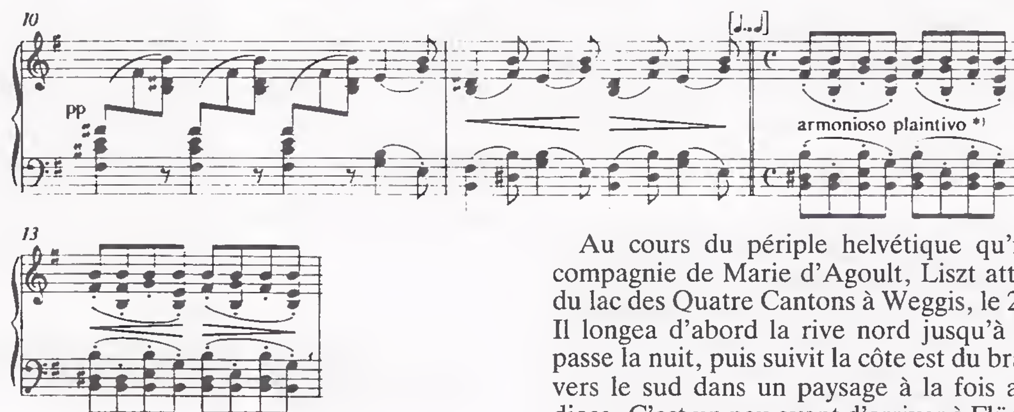


Passons ensuite aux *Cloches de Genève.* Quand le premier thème passe à la main gauche, il est accompagné dans la première version de la façon suivante (mes. 30-33) :
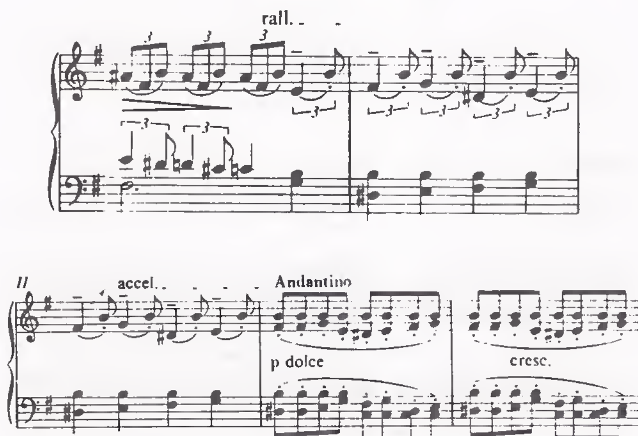


Dans la version définitive, Liszt supprime toutes les attaques en dixièmes, très difficiles à exécuter, surtout si l'on n'a pas une très grande main. En outre, il élague considérablement les accords de la main gauche (mes. 28-32) :



Examinons enfin comment une formule pianistique déjà relativement facile dans la version d'origine peut encore être simplifier. C'est le cas du *Mal du pays* dont le passage suivant se présente ainsi en première mouture (mes. 10-13) :



En dernière version, Liszt réduit d'abord le nombre des parties, tout en introduisant un discret chromatisme qui rehausse l'intérêt, puis ensuite recourt à une écriture légère et rebondissante qui fait penser à celle du quatuor à cordes (mes. 9-13) :



On pourrait mutiplier les exemples à loisir ; et l'on constaterait à chaque fois l'extraordinaire maîtrise obtenue dans la version définitive. Il faut toutefois admettre que certains morceaux de l'*Album d'un voyageur* ont un panache et une superbe irremplaçables. C'est le cas, en particulier, pour les *Cloches de Genève* et la *Vallée d'Obermann* dont il est bien regrettable que les pianistes ne daignent pas nous les offrir sur les estrades de concerts (6).

Il est indispensable d'avoir présente à l'esprit la présentation générale qui vient d'être donnée. Car elle seule permet de comprendre le contexte historique et psychologique assez complexe qui est lié à ce premier recueil des *Années de pèlerinage*. Mais après les considérations générales, il est indispensable de se pencher sur chacune de ces pièces pour les examiner en détail.

CHAPELLE DE GUILLAUME TELL

En épigraphe de ce morceau, Liszt inscrivit la devise des Confédérés helvétiques *Einer für Alle*, Alle für Ein (Un pour tous, tous pour un) que Schiller devait reprendre dans un de ses drames les plus célèbres.

Au cours du périple helvétique qu'il accomplit en compagnie de Marie d'Agoult, Liszt atteignit les bords du lac des Quatre Cantons à Weggis, le 23 juin 1835 (7). Il longea d'abord la rive nord jusqu'à Brunnen, où il passe la nuit, puis suivit la côte est du bras qui s'enfonce vers le sud dans un paysage à la fois austère et grandiose. C'est un peu avant d'arriver à Flüelen, au bout du lac, que se trouve la *Tellskapelle* (Chapelle de Tell) que la Confédération a érigée en souvenir du héros tutélaire qui, selon la légende, a présidé à la naissance de la Suisse. Cette chapelle doit commémorer l'attitude courageuse de celui qui, par ses exploits, a su s'élever contre l'oppresseur autrichien. C'est cette atmosphère à la fois religieuse et héroique que Liszt a cherché à traduire dans son morceau. Il y réussit en mélangeant habilement le recueillement religieux helvétique au grand geste romantique à la française.

La découpe formelle est extrêmement simple. On y relève trois parties précédées d'une courte introduction et suivies d'une coda :

Introduction : mes. 1-3.
I. A : mes. 4-20.
II. B : mes. 21-51.
III. C : mes. 52-75.
Coda : mes. 76-97.

Il s'agit donc d'une forme ABA. On remarquera que l'importance des accords des degrés III et II, dans l'introduction, confère à celle-ci une couleur modale qui crée d'emblée l'atmosphère religieuse recherchée. Par ailleurs, le rythme saccadé ♩ ♩.. ♪ / 𝅗𝅥 prépare le thème suivant, tout en annoncant les turbulances futures (de la seconde section).

Le thème de la première section est basé sur une cellule (x) qui s'individualisera par la suite. Il est de coupe classique (4 mesures) et d'écriture chorale dont la dignité est rehaussée par le tempo lent. Tout est ici réuni pour traduire le caractère religieux et noble que Liszt tient à donner pour évoquer la chapelle du lac des Quatre Cantons. Le thème est quatre fois répété, avec à chaque fois une inflexion harmonique différente. Mais ceci ne doit pas nous empêcher de voir la grande courbe générale qui va de la tonique de départ (mes. 4) à la dominante d'arrivée (mes. 20) (8).

La section centrale est également construite à partir d'un seul motif (y), tout en se subdivisant en deux par-

ties distinctes. la première partie (mes. 21-38) est essentiellement en *la* mineur. Elle consiste en un perpétuel trémolo grondant à la main gauche, sur lequel se détachent des appels du motif (y) : il s'agit de décrire les préparatifs au combat. La seconde partie (mes. 38-51) retourne au ton principal de *Do* Majeur. Toujours basée sur le motif (y), elle décrit d'abord la violence de la lutte, grâce à des glissements chromatiques en octaves à la main gauche (mes. 38-46), puis la victoire des insurgés contre l'oppresseur (mes. 46-51). On remarquera, à partir de la mesure 42, la prégnance percutante des quintes et quartes à vide.

La grande astuce structurelle de cette section médiane est de s'être servi, aux points stratégiques, de l'ambiguïté de l'accord de septième diminuée. En effet, Liszt débute et termine la première partie, enharmoniquement, par le même accord : *sol dièse-si-ré-fa = la b-si bécarre-ré-fa.* Si bien que quand on arrive à la mesure 38, on a l'impression que l'on enchaîne directement à l'accord de dominante de la mesure 20, et que ce qui se trouve entre ces deux mesures est une longue diversion savamment agencée.

La dernière section reprend d'abord presque textuellement, aux mesures 52-64, les mesures correspondantes du début (mes. 4-16). On relève simplement une amplification de la sonorité résultant du déploiement de l'écriture, pour bien signifier que maintenant la dévotion religieuse s'accompagne de la satisfaction de la victoire. Mais l'inflexion nostalgique du *la b* du deuxième accord de la mesure 61 crée un léger assombrissement passager qui signifie peut-être que l'on ne doit pas oublier ceux qui sont morts au combat. A partir de la mesure 65, Liszt procède à un travail thématique sur le motif (x) qui lui permet de déployer son merveilleux art de la modulation, tout en retournant habilement au ton principal de *Do* Majeur, grâce à une cadence parfaite largement étalée. A la mesure 75, le morceau est pratiquement terminé. Du reste, Liszt nous le fait savoir en mettant une double barre.

La coda fait pendant à l'introduction en reprenant le thème de celle-ci (qui n'était plus apparu depuis la mesure 3), mais en le combinant avec les deux motifs essentiels (x) et (y). C'est donc un condensé de tout le morceau que Liszt nous offre pour conclure. Le thème d'introduction de couleur modale prédomine, tout en étant régulièrement interrompu par des appels du motif (y). Ce n'est que vers la fin que le motif (x) resurgit. On le trouve aux mesures 93-94, en superposition avec le motif (y). Son rythme caractéristique sert également pour conclure, toujours en superposition avec le motif (y).

La *Chapelle de Guillaume Tell* nous présente un équilibre bien réussi entre une structure fondamentale fort simple et des réalisations de détail très variées et souvent séduisantes. Résumons les caractéristiques principales.

Deux motifs principaux : (x) (y)

Une forme tripartite ABA
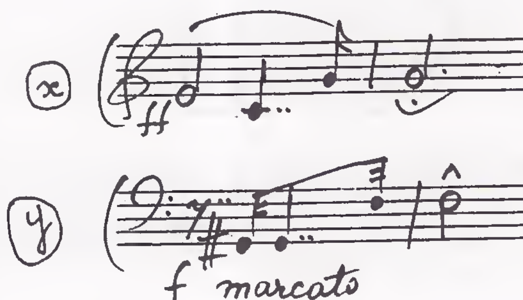
I = A. Motif (x). Atmosphère religieuse. *Do* Majeur avec le geste fonctionnel T ⟶ D.

II = B. Motif (y). Atmosphère de lutte et de révolte. Deux parties : 1. *la* mineur. 2. *Do* Majeur en position D. Liaison des deux parties par l'accord ambigu *sol dièse-si-ré-fa = la b-si bécarre-ré-fa.*

III = A. Motif (x). Atmosphère religieuse jointe à la satisfaction de la victoire. Trajectoire T ⟶ T.

L'introduction a un motif particulier qui est repris dans la coda. Celle-ci rassemble les trois thèmes du morceau et conclut en superposant les motifs (x) et (y).

(A suivre)



Notes

1. Lina Ramann, *Franz Liszt als Künstler und Mensch,* 3 vol. Leipzig, 1880-1894. Vol. I, p. 567-568.

2. Certaines datations ont été expliquées avec beaucoup de précision par Alexander Main, *Liszt and Lamartine : Two early letters,* in : *Liszt-Studien II,* Munich, Katzbichler, 1981, p. 132-142.

3. Ed. : édité. B.N. : Bibliothèque Nationale de Paris. La date de dépôt est très importante, car elle succède de peu à la partition qui, ainsi, peut être retrouvée avec beaucoup de sûreté.

4. On trouvera d'abondants détails sur les mélodies suisses empruntées par Liszt ainsi que leur reproduction musicale dans la préface du volume II, 4 de la grande édition de Weimar (*Musikalische Werke*).

5. Nous reprenons ici l'excellent tableau de Diether Presser, dans son article *Liszts "Années de pèlerinage. Première année : Suisse" als Dokument der Romantik,* in : *Liszt-Studien I,* Graz 1977, p. 144. Nous y avons adapter les appréciations portées par D. Presser sur les morceaux.

6. Ceci vaut également pour bien d'autres pièces de Liszt, en particulier pour les *Etudes d'exécution transcendante* et les *Grandes Etudes de Paganini* dont les premières versions gardent un intérêt évident, ne serait-ce que par leur époustouflante virtuosité.

7. On trouvera une description extrêmement précise — avec dates et lieux de passage — du "pèlerinage" helvétique de Liszt et Marie d'Agoult dans l'article de Maria P. Eckhardt, *Diary of a Wayfarer. The Wanderings of Franz Liszt and Marie d'Agoult in Switzerland, June-July 1835,* in : *Journal of the American Liszt-Society,* June 1982, p. 10-17.

8. En fait, on aboutit sur la tonique du ton de la dominante. Mais celle-ci — dans la structure générale — n'est (pour utiliser les expressions de Schenker) qu'une dominante "toniqualisée".

EXAMENS et CONCOURS

EPREUVES CAPES 1986

Composition écrite

(Durée 6 heures)

En vous appuyant éventuellement sur le document(1) qui vous est proposé, en vous référant aux musiques d'aujourd'hui (1960-1980) et sans craindre d'élargir votre propos à d'autres formes d'activité intellectuelle et artistique, commentez cette phrase de L. Bério : *"La musique de notre siècle a cherché à assimiler et à contrôler non seulement tous les aspects de la vocalité "classique", mais aussi ceux qui, aussi bien du point de vue acoustique que de celui de la perturbation du message étaient obligatoirement exclus de la musique tonale. De même qu'étaient exclus également les aspects, les comportements et les sons produits dans la vie quotidienne"*. Entretiens avec R. Dalmonte.

(1) Ce document est un extrait de *Circles* de L. Bério, Universal Edition, p. 1 et p. 25 à 30.

EPREUVES AGREGATION 1986

Dissertation non limitée à la discipline

(Durée 6 heures)

Peut-on selon vous, appliquer à l'ensemble de la critique artistique et musicale de Baudelaire le point de vue qu'un critique exprimait à propos du *Salon* de 1859 : *"C'est l'expression suprême des idées d'un poète et d'un littérateur sur l'art contemporain : bilan des enthousiasmes, des illusions et aussi de déceptions (...). C'est une histoire et c'est une confession ?"*

Histoire de la Musique

(Durée 6 heures)

"Pour formuler en termes d'histoire du style la double position polémique du drame musical, il faudrait dire qu'il s'oppose non seulement à l'opéra romantique tombé au niveau de la musique de genre, mais aussi au grand opéra, au grand sujet politique mis en musique."

Adorno, *Essai sur Wagner*

Estimez-vous que cette formule d'Adorno rend parfaitement compte des ambitions et des réalités du drame wagnérien ?

■ Mise en œuvre de la formation des élèves-instituteurs instituée par l'arrêté du 20 mai 1986. (B.O. n° 35).

Programme de l'Education Musicale (50 h)

La formation musicale a pour but de permettre à l'élève-instituteur de se donner les moyens de conduire, aux différents niveaux de l'école élémentaire et préélémentaire, des séquences d'éducation musicale comprenant des activités vocales, gestuelles et instrumentales, ainsi que des activités d'écoute.

1) Contenus relatifs à la discipline

— Maîtrise de la voix parlée et chantée. Connaissance physiologique et psychologique de la voix (adultes et enfants).

— Acquisition d'un répertoire vocal (élémentaire et préélémentaire).

— Accompagnement de chansons (ressources vocales, corporelles, instrumentales).

— Exercices d'improvisation et/ou de création de chansons.

— Familiarisation avec quelques instruments simples (petites percussions, instrumentarium, flûte à bec, éventuellement guitare).

— Ecoute et analyse d'œuvres musicales de toutes époques, tous styles et toutes origines.

— Danses collectives et acquisition d'un répertoire de jeux dansés.

— Lecture et création de partitions variées.

2) Contenus relatifs aux pratiques pédagogiques

On traduira les contenus acquis relativement à la discipline dans les pratiques pédagogiques, par exemple :

— choix d'un répertoire adapté ;

— accompagnement de chansons ;

— direction de chants et de canons ;

— sensibilisation des enfants à l'environnement sonore ;

— choix de documents sonores et de fragments d'œuvres musicales en fonction d'objectifs pédagogiques précis ;

— éducation de la perception auditive ;

— activités de codage et de décodage musical.

Jacques GUILLEMONT

MAZEPPA
et les affres de la création *
(étude musicale)

Trajectoires BYRON, HUGO, LISZT... et quelques autres

Troisième partie (suite)

③ **Développement de** [C] - [C_1].

Exemple 19.
[C_1] apparaît en Ré M., mais en force, cette fois (flûtes, Cor Anglais, les 3 clarinettes, le 1er basson, 2 cors et la 1re trompette).

Les harmonies de soutien sont réalisées par les hautbois, les 2nd et 3e bassons, les 3e et 4e cor, la 2e, la 3e trompette, et les 3 trombones.

Les violons 1 et 2, et les altos font entrendre de petites fusées rythmiques sur chaque temps.

Le motif C_1 se développe par groupes de 4 mesures selon le processus suivant :

1) en Ré M. ; (Ex. 19).
2) de Ré M. à Fa dièse m. ;
3) en Fa dièse m. ;
4) de Fa dièse m. à mi m., puis Ut M.

Sur les modulations de mi m. et Ut commence la transition à laquelle se superpose la fanfare.

Exemple 19

* *Voir l'Education Musicale nos 329/330-331.*

④ **Transition :** Tandis que se termine le développement C_1 , réapparaît (Ex. 20) la fanfare qui s'y superpose ; dans la seconde partie de cette transition, la superposition s'opère sur une variante (Ex. 21/a et b) rythmique de B : B_1 et sur un rappel des 4 premières notes de C .

Exemple 20

Exemple 21

⑤ **Conclusion II.** Dernière présentation de la phrase de Mazeppa A_6 f f f, grandioso, clamée par tous les bois et se terminant pratiquement dans le vide, puisqu'inassimilable à aucune formule cadentielle (Ex. 22) :

Exemple 22

Peut-on affirmer que la fin de cet exemple traduise l'avant-dernier vers ?

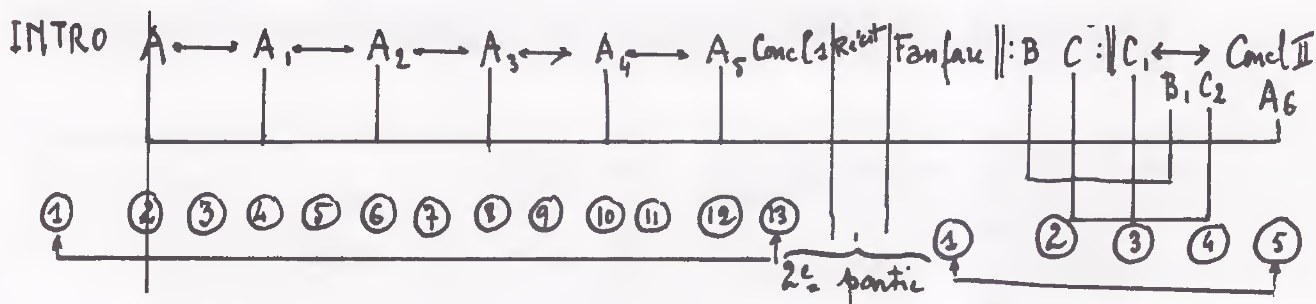
STROPHE XXII

"Enfin, le terme arrive, il court, il vole, il tombe...

de même que la succession de cadences plagales et parfaites entraînant une sorte d'ascension harmonique, amorcée aux cuivres graves et se terminant à l'aigu des bois symbolise le dernier hexamètre ?

Exemple 23

Résumé de la forme (les passages transitoires seront indiqués par une double flèche ←——→).



Enregistrements (8) (9)

Deux versions ont retenu mon attention. Les avis que je donne ici ont une valeur subjective. On pourra préférer d'autres gravures, sur le plan de l'interprétation, du pressage ou de la technique sonore.

(8) - La 1re version est extraite de l'intégrale des poèmes symphoniques. Bernard Haitink dirige l'Orchestre Philharmonique de Londres. La prise de son est excellente, les plans sonores bien dégagés. On peut regretter le mouvement pris légèrement au-dessous de celui que mentionne la partition. On y gagne en précision ce qu'on perd en dynamisme.

La seconde partie (Andante) devient un Adagio quasi lento. L'inconvénient de cette battue consiste à rompre l'unité de mouvement dans la première partie. L'impression d'animation progressive spécifiée par l'auteur grâce à des battues de plus en plus serrées (6/4, ₵, 3/4, 2/4), n'est pas assez perceptible. La 3e partie est parfaite.

(9) - La seconde version est celle de Karajan à la tête de la Philharmonique de Berlin. Elle regroupe la fantaisie hongroise et les versions pour orchestre des 5e et 12e Rhapsodies hongroises. Cet enregistrement constitue un fragment d'Anthologie extrêmement intéressant. L'interprétation de Mazeppa est en tous points **conforme aux intentions de la partition, seule référence possible.** Son mérite essentiel consiste à **ne jamais sacrifier l'ensemble au détail.** La 1re partie acquiert une remarquable unité. La précipitation haletante indiquée par les battues brèves est parfaitement rendue. La seconde partie, ou apparaissent, épuisés, les fragments disloqués des 2 thèmes principaux, possède une valeur dramatique intense. Elle met en relief la 3e partie, dont la noblesse martiale indiquée sur la partition prend ici tout son sens.

Conclusion

L'ensemble de l'œuvre est construit comme un thème varié combiné à une forme rondo très élargie, réintroduisant le motif de Mazeppa pour conclure.

L'appareillage orchestral joue sur 2 plans sonores, parfois sur 3. Dynamisme et statisme de la phrase principale s'y opposent et s'y superposent.

Les fusions d'éléments **descriptifs** (brefs) et **psychologiques** (longs) sont obtenues grâce à une instrumentation fouillée, et pourtant très claire où des mixtures de timbres créent une incessante variation orchestrale. Celle-ci joue à la fois de la forme et de la métamorphose des timbres.

Claude ROSTAND écrit à ce propos : "L'apport de LISZT, dans le domaine de l'orchestration n'est pas moins original que dans les autres domaines". (Celui du piano, bien sûr !). "Certes, on peut trouver chez lui quelques traces de l'influence de BERLIOZ (essentiellement) et de WAGNER (c'est moins certain), mais de tels échanges sont naturels de la part de ces trois grands novateurs contemporains les uns des autres, et respirant un même air dans lequel flottent les mêmes idées."

"LISZT se montre très personnel et très audacieux dans son orchestration et, comme l'a fait très justement observer Gabriel PIERNE, il peut également à cet égard, faire figure de précurseur."

"Les instrumentations de LISZT sont généralement très riches, très chargées, comme beaucoup d'orchestrations romantiques. Mais, contrairement à celles d'Allemands comme SCHUMANN ou BRAHMS, elles ne sont jamais compactes. Très aérées, au contraire, malgré leur richesse, leur recherche de puissance et d'éclat, l'accumulation des moyens sonores, l'orchestre de LISZT reste toujours extrêmement incisif même dans les moments de plus grande surcharge."

"On doit remarquer aussi que LISZT, en virtuose qu'il est, se montre souvent très exigeant vis-à-vis des instrumentistes. Il exploite les instruments de l'orchestre en leurs possibilités sonores et techniques souvent les plus lointaines, parfois comme des solistes, ce qui, pour les orchestres de l'époque, représentait une grande audace." (Audace déjà constatée depuis longtemps dans la musique de BERLIOZ : N. de l'A). "Les doublures, par ailleurs si caractéristiques de la musique de WAGNER donnent à sa musique ce volume intérieur si spécial, de même qu'une tendance peut-être un peu excessive à dresser devant les vents des unissons généreux des cordes." (Ou plutôt des masses d'octaves superposées). "Mais il sait également mieux que personne, diviser le quatuor avec une subtilité extrême, des dosages raffinés lui permettant de donner tout son relief à son infatigable invention rythmique."

"Il adopte un matériel sensiblement plus important que celui qui était couramment employé à son époque. C'est souvent l'orchestre par 4 (ou par 3), une batterie renforcée, et parfois, l'introduction d'effets exceptionnels (dialogue du tam-tam et du violon solo dans "Ce qu'on entend sur la montagne", attaque des cordes avec le bois de l'archet (Mazeppa, revoir ex. 8), que seul, BERLIOZ avait employé avant lui."

"Il est un des premiers à donner un rôle important à la harpe. En ce qui concerne les instruments classiques, il lui arrive souvent de les employer dans des registres insolites, de façon à obtenir des effets sonores très nouveaux." (MEPHISTO dans la FAUST-SYMPHONIE, par exemple).

"Enfin, dans l'écriture instrumentale elle-même il trouve des formules génératrices d'effets neufs, renonçant à se contenter des formules traditionnellement appliquées à chaque instrument selon son caractère, mais au contraire en appliquant des formules utilisées à l'orchestre pour d'autres instruments. C'est ainsi qu'on le verra couramment confier aux cordes des dessins dont la configuration

(8) Intégrale des poèmes symphoniques. Orchestre Philharmonique de Londres, direction Bernard Haitink (5 disques) Philips. Disque 2, 2e face. Réf. 6500.046.2Y.

(9) H. von Karajan dirige Liszt. Mazeppa, Fantaisie hongroise pour piano et orchestre, version symphonique des 5e 11e 12e rhapsodies hongroises, Shura Cherkassky, piano. Orchestre philharmonique de Berlin. Enregistrement Deutsch Grammophon 138692, gravure universelle, collection Prestige.

est d'essence pianistique." (L'inverse est vrai également, notamment dans les études d'après PAGANINI où la virtuosité violonistique trouve des applications imprévues à l'écriture du piano ; N. de l'A).

Voici ce qu'écrit LISZT au sujet de la forme dans un document datant de 1837. Le débat de la musique à programme s'y pose : "Le programme n'a d'autre but que de faire une allusion préalable aux motifs psychologiques ayant poussé le compositeur à créer son œuvre et qu'il a cherché à incarner en elle. Il peut l'avoir créée sous l'influence d'impressions déterminées qu'il voudrait ensuite porter à la pleine conscience de l'auditeur."

Claude ROSTAND ajoute :

"LISZT refuse de s'enfermer dans le descriptif, mais il convient cependant de remarquer que certains de ses poèmes symphoniques contiennent des éléments descriptifs et qu'il donne à sa conception de la musique à programme une gamme de nuances extrêmement subtiles et diverses selon le sujet qu'il a à traiter."

"Dans "La Bataille des Huns", qui est inspirée par un élément visuel, un tableau, nous sommes très près du descriptif."

Ceci reste à prouver.

Selon Claude ROSTAND, le descriptif se cantonnerait-il dans le visuel ?

LISZT lui-même n'a-t-il pas sous-titré "Faust-Symphonie" "3 portraits psychologiques" ?

Quelle est la place de Mazeppa dans l'histoire du poème symphonique ? L'œuvre utilise de brefs éléments descriptifs, dynamiques, servant de décor au déroulement d'un drame humain, et un élément psychologique (Phrase de Mazeppa, évoquant sa dignité, sa douleur et son courage). La forme, d'apparence très libre, est celle d'un thème varié. La difficulté d'un poème symphonique consiste à trouver un compromis entre la forme pure (quel poème symphonique s'inscrit exactement dans le schéma d'un rondo ou d'une sonate ?) et **l'équivalent musical** d'éléments **non musicaux** dans leur essence. On serait parfois tenté de le reléguer au rang d'une forme successive (A+B+C+D, etc.). Entre la rigidité formelle et la dispersion imputable à une description par trop minutieuse se situent pour le compositeur ce que Victor Hugo appelle "tous les champs du possible" (Mazeppa, strophe XX).

LISZT a cherché, — et trouvé — un schéma formel conciliant la démarche générale du poème et les exigences de l'architecture musicale sans sacrifier l'ensemble au détail (c'est ce que KARAJAN a parfaitement compris). La variation semblait tout indiquée pour concrétiser un tel dessein. (Décor en mouvement, états d'âme du héros vaincu, souffrant et finalement victorieux).

Dernière question.

Dans quelle mesure LISZT a-t-il interprété la signification des 6 dernières strophes du poème ? On observe dans la dernière partie de l'œuvre un ton de noblesse martiale indiquée sur la partition, mais aussi une étonnante maîtrise du dessin thématique. Sachant l'importance qu'il accorde à l'élément psychologique, on peut considérer que l'atmosphère générale de cette partition reflète le combat de l'homme aux prises avec son imagination créatrice. L'histoire du génie est là : l'imagination saisit comme un cheval indompté. Mais vient le temps où l'imagination doit être dominée par le créateur, faute de n'être, livrée à son seul caprice, que maîtresse d'erreur et de fausseté. Le génie seul détient en fin de compte le secret de l'équilibre et de la réussite...

Jacques Guillemont
Professeur Agrégé d'Ed. Musicale

Courbevoie
15 janvier-22 avril 1986

THELEME CONTEMPORAIN

(Association sans but lucratif, loi 1901 pour la Diffusion et la Promotion de la Musique Contemporaine)

Vous propose un lien par MINITEL entre toutes les personnes, les associations et organismes concernés par la Musique Contemporaine (Groupe de Recherche Musicale, Compositeurs, Radio-Télévision, Conservatoires, Lycées, Collèges, Centres culturels, Editeurs, Maisons de Disques, Industriels, SACEM, etc...).

C'est la première fois qu'un lien instantané est créé entre Recherche, Création, Education, Organismes officiels, Industrie et Commerce.

THELEME vous donne le moyen de connaître tout ce qui existe en ce domaine, ainsi que le moyen de faire connaître vos activités et de communiquer.

H. Baron-Planel
Professeur d'Ed. Musicale

Renseignements : auprès de THELEME CONTEMPORAIN, 219 rue du Cdt Rolland, Ilôt 5, Bât. C, 13008 Marseille. **Tél. : 91.22.88.36** les lundi et mardi matin et **75.90.30.35** les mercredi, jeudi, vendredi de 21 h à 22 h 30.

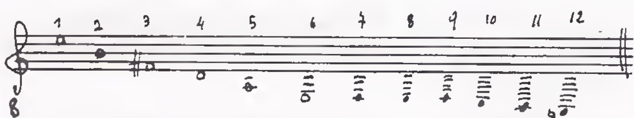
Le luth et ses dérivés *(suite)*

Roger J.V. COTTE
Docteur ès Lettres
Professeur à l'Université de l'Etat de São Paulo (Brésil)

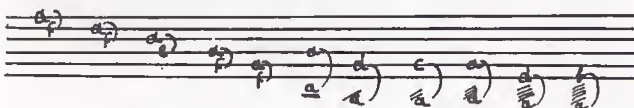
Voir l'article précédent, E.M., N° 329/330, pp.

Les tablatures :

Nous avons vu précédemment les principes de la tablature dite "franco-anglaise", de très loin la plus fréquente. Il convient d'ajouter à notre propos le système d'écriture concernant les cordes hors du manche utilisées sur le luth du XVII[e] siècle et sur le théorbe et autre semblables. Ces cordes dites "hors du manche" (terme impropre dans le cas du luth à plus de six rangs de cordes, mais commode pour l'entendement), sont accordées diatoniquement, conformément à la tonalité de la pièce à exécuter, ou suivant les indications du compositeur. Imaginons un instrument accordé sur MI et comprenant douze "chœurs". Son accord pourrait être (pour une pièce en do majeur) le suivant :

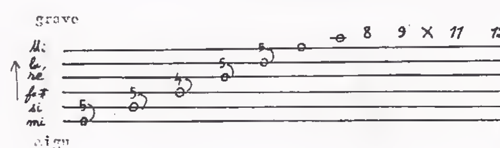


Ces notes, nous le savons, ne sont qu'indicatives à l'intention du lecteur du XX[e] siècle, leur hauteur réelle étant fonction de la qualité de la première corde, la chanterelle. En tablature toutes ces cordes hors du manche, auxquelles la main gauche ne peut atteindre, et donc toujours touchées "à vide" sont uniformément marquées par des lettres "A" ou "a". Une lettre a, sous la portée indique qu'il s'agit de la première corde à vide. Si elle est surmontée d'un trait horizontal (parfois légèrement incliné), elle marque la deuxième corde, deux traits la troisième corde,... etc. L'accord ci-dessus, en tablature, s'exprimerait ainsi :



La tablature italienne :

Les principes de cette tablature sont les mêmes que ceux de la tablature française, à cette différence près que des chiffres remplacent les lettres, et que l'ordre des "chœurs" est inversé. La chanterelle est donc représentée par la ligne **inférieure** et les cordes "hors du manche" **au dessus** de la "portée". Le zéro représente la corde à vide, et les numéros correspondent aux frettes ou cases du manche. Les cordes "hors du manche" se marquent soit par un zéro au dessus de la portée (première corde), soit par les numéros 8, 9, ou (pour éviter les confusions) X, puis 11, 12,... etc. Ce qui donnerait, pour l'exemple ci-dessus, en tablature italienne, l'aspect suivant :



La tablature allemande :

Il s'agit d'un système radicalement différent des deux précédents. Il aurait été inventé par le luthiste Konrad Paumann (1410-1473). Ce personnage présentait l'extraordinaire particularité d'être aveugle, infirmité qui ne prédisposait assurément pas à se faire l'initiateur d'un système d'écriture destiné aux voyants. Il ne faut pas être grand psychologue pour percevoir qu'il s'agit d'une conception faite essentiellement à partir du toucher et de l'ouie, sans le secours des yeux. En voici le principe :

Dans un premier temps, cette tablature fut conçue pour le luth à cinq "chœurs" (ou rangs de cordes). Il n'y a ni lignes ni portée. Les chiffres 1, 2, 3, 4 et 5, sans

autre indication, désignent les cordes à vide, en commençant par la plus grave, disposées normalement de bas en haut. Des lettres — la totalité de l'alphabet — sont ensuite disposées sur les cases — ou frettes —, de corde en corde. Lorsque l'alphabet est épuisé — moins le j, le u et le w, et plus, après le z deux sigles conventionnels — on reprend un second alphabet constitué de lettres surmontées d'un trait. La sixième corde ajoutée après coup est notée en tablature française, mais en majuscules. Voici la présentation complète de toutes les positions sur le manche du luth le plus complet (XVIe siècle) :

5	e	k	p	v	9	ē	k̄	p̄	v̄	1ère corde
4	d	i	o	t	7	d̄	ī	ō	t̄	2de corde
3	c	h	n	s	z	c̄	h̄	n̄	s̄	3ème corde
2	b	g	m	r	y	b̄	ḡ	m̄	r̄	4ème corde
1	a	f	l	q	x	ā	f̄	l̄	q̄	5ème corde
A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	← 6ème corde

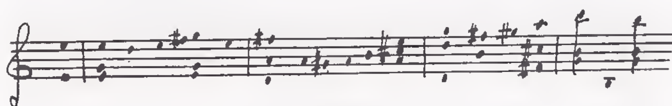
Chaque lettre ou chiffre représentant une position définie d'un doigt de la main gauche sur une frette précise et sur une corde également déterminée, la portée représentant les cordes, indispensable pour les tablatures française et italienne, n'est plus nécessaire. On peut donc représenter ainsi une gamme chromatique sur la première corde (Hypothèse de la traduction de l'accord ancien sur Mi) :

5 e k p v g ē k̄ p̄ v (Mi, fa, fa dièze, sol, sol dièze, la, si bémol, si, do, do dièze)

En général, on ne respecte pas graphiquement les hauteurs relatives des notes dans les accords. Un même sigle peut changer de ligne sans changer de signification, comme dans l'exemple suivant :

```
  | 5         p | k       5 | p    9 | c̄  ē
5 | c         c | n       i | o k  i | 4  4
g | g 5 o 5 k g | 2 n h n 4 n | 2 4 v 3 | y f y
```

ce que nous pouvons traduire, dans l'hypothèse de l'accord sur mi (mi si fa dièze ré la MI) ainsi :



Le système de notation des valeurs est le même que pour la tablature française (voir notre précédent article) et pour la tablature italienne.

Les allemands abandonnèrent leur système de tablature au début du XVIIe siècle, au bénéfice de la tablature française qui demeura encore en usage durant un bon siècle.

Lecture des tablatures :

Normalement les tablatures doivent être lues sur le luth. Elles indiquent l'interprétation et surtout les doigtés avec une précision inaccessible à la notation courante. Toutefois, des transcriptions ont été faites, dès le XVIe siècle, à l'intention des instruments à clavier et des harpistes. C'est un petit travail assez facile que l'on exécute avec virtuosité au bout de quelques quarts d'heure d'entrainement. C'est, de plus, une excellente occasion de se livrer à l'analyse harmonique et rythmique des compositions léguées par les grandes écoles de luth du passé. On n'en a pas moins tenté de faire faire ces transcriptions par ordinateur, avec des résultats qu'il convient d'examiner.

Les chercheurs ont rapidement admis qu'il pouvait être inutile, superflu, voire ridicule de traiter par ordinateur les tablatures française et italienne qui, avec un peu d'habitude, sont presque compréhensibles sans transcription. Ils se sont donc limités au travail sur la tablature allemande. On pouvait espérer un gain sensible de vitesse et de sécurité, mais en fait, voici comment les choses se passent (1) :

— On doit tout d'abord "coder" à l'usage de la machine les indications de la tablature.

— Cette première transcription codée doit être reportée sur cartes perforées.

— Il faut ensuite procéder à une sommaire analyse du texte (donc commencer déjà la transcription manuelle en notes usuelles) pour décider quelle doit être la traduction des notes enharmoniques (sol dièze et la bémol, par exemple, que les tablatures représentent par un même signe), et donner à la machine les ordres nécessaires pour qu'elle puisse effectuer un minimum de matérialisation visuelle des durées (en fait limitée à des notes noires ou blanches, sans hampes ou crochets).

— La machine effectue alors la "transcription" en un temps record d'une minute pour une pièce de dimensions moyennes.

— **L'utilisateur** à qui est fournie, en regard de cette transcription "brute", la tablature intégrale, doit alors porter lui-même sur les portées des hampes et crochets précisant les valeurs des notes et individualisant les voix de la polyphonie.

Dans **l'état actuel** de cette technique on peut se poser la question de savoir si la transcription manuelle ne reste pas finalement plus rapide et plus sûre.

Il faudrait disposer d'un appareil capable de lire directement la tablature ancienne et d'imprimer, directement un texte utilisable par un musicien.

Les moyens techniques existent. Il suffirait qu'on les mette à la disposition des chercheurs actuellement chargés de ce problème au C.N.R.S., avec les moyens financiers nécessaires à leur mise en œuvre. Peut-être a-t'on juger qu'il est d'autres urgences, et c'est fort regrettable pour la connaissance de la musique des siècles passés.

Figure 1 - Exemple de tablature franco-anglaise : Courante extraite du recueil de Robert Dowland, **Varietie of Lute Lessons,** Londres, 1616.
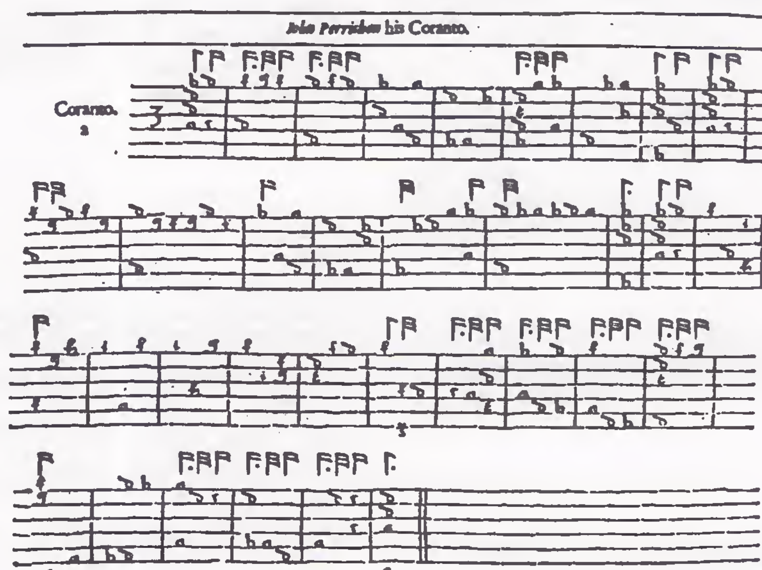


Figure 2 - Fragment d'une tablature italienne.

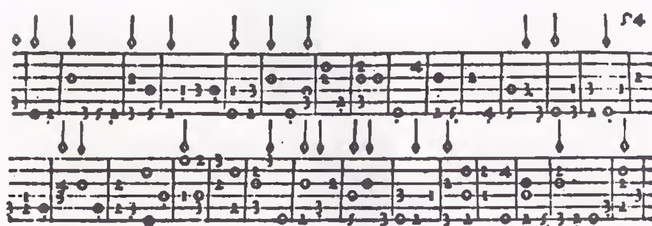
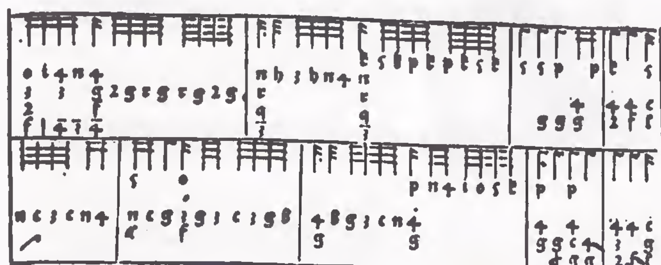


Figure 3 - Fragment d'une tablature allemande.



Instruments de basse continue :

Le luth et certains de ses dérivés spécialement conçus à cet usage ont été largement utilisés comme instrument de basse continue, à l'égal du clavecin ou de l'orgue.

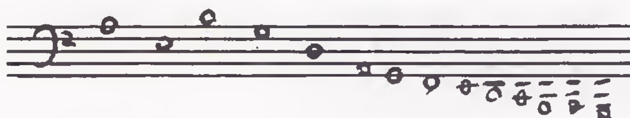
Dans ce cas, la musique n'est plus écrite en tablature, mais notée, comme celle du clavecin, comme une simple basse chiffrée. Parfois les luths — ou leurs dérivés — jouaient conjointement avec le clavecin (2), ce qui n'allait pas sans difficultés de justesse. En effet le clavecin était encore accordé **non tempéré**, donc en demi-ton sensiblement inégaux, et les instruments à manche, du fait de la division régulière des frettes ou touches étaient, eux, rigoureusement tempérés, ce qui était alors reçu non comme un avantage, mais comme une pauvreté. A l'orchestre même, il y avait encore jusqu'en 1714 (Opéra de Paris) deux vénérables joueurs de théorbe dont l'utilité, aux côtés des 16 violons et des 12 basse, ne devait guère s'imposer.

La réalisation de la basse chiffrée sur ces instruments demeurait assez rudimentaire, tributaire des limitations de l'accord des six cordes du manche et de l'impossiblité de moduler sur les cordes basses, diatoniques dans le ton principal de la pièce choisie. Il existe des méthodes (3) pour l'enseignement de cette technique. Les Auteurs préconisent l'accord "vieil ton" que nous connaissons déjà, mais basé sur le FA, soit (Fa, do, sol, mi bémol, si bémol, FA); ou sur LA.

Le **théorbe,** déjà décrit dans notre précédent article était le plus commun de ces instruments d'accompagnement, du moins en France. Le terme **"archiluth"**, sans grande précision, peut désigner n'importe quel luth

augmenté de cordes supplémentaires au grave, pour l'accompagnement. Le **Chitarrone** dit parfois théorbe romain ou théorbe de Padoue déployait un second manche d'une longueur démesurée (jusqu'à deux mètres) mais ses cordes graves assuraient aux basses des sons d'une richesse et d'une ampleur incomparables. (Cf. illustration n° 5).

Etant donné la difficulté de monter au ton les chanterelles et même les secondes cordes de ces instruments, on avait souvent coutume d'accorder ces cordes une octave au dessous de la note désirée. Celà donnait, dans le cas de l'accord "vieil ton", l'étrange accord suivant (d'après Mersenne).



Hauteur réelle sur LA

Vocabulaire :

Théorbe (français), **Theorbo** (anglais), **Theorbe** (allemand), **Tiorba** (italien, espagnol et portugais).

Archiluth (français), **archlute** (anglais), **Erzlaute** (allemand), **Arciliuto** (italien), **Arquialaude** (portugais), **Testudo théorbata** (latin, utilisé par Praetorius).

Chitarrone, terme à peu près international, tiré de l'italien **Citarone.** On utilise aussi en français pour désigner le même instrument les termes **Théorbe romain** ou **Théorbe de Padoue.**
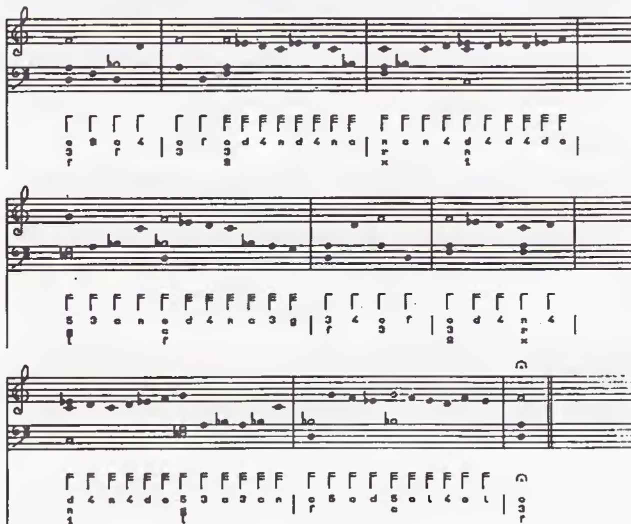


Figure 4 - Exemple de transcription "automatique" d'une tablature allemande (transcription par ordinateur).

En se basant sur la tablature portée au dessous de la transcription, l'utilisateur devra compléter lui-même sur celle-ci les valeurs de notes.

(Spécimen fourni par l'équipe E.R.A.T.T.O., C.N.R.S. - Fragment d'une tablature de Hans Gerle, Nuremberg, 1533).

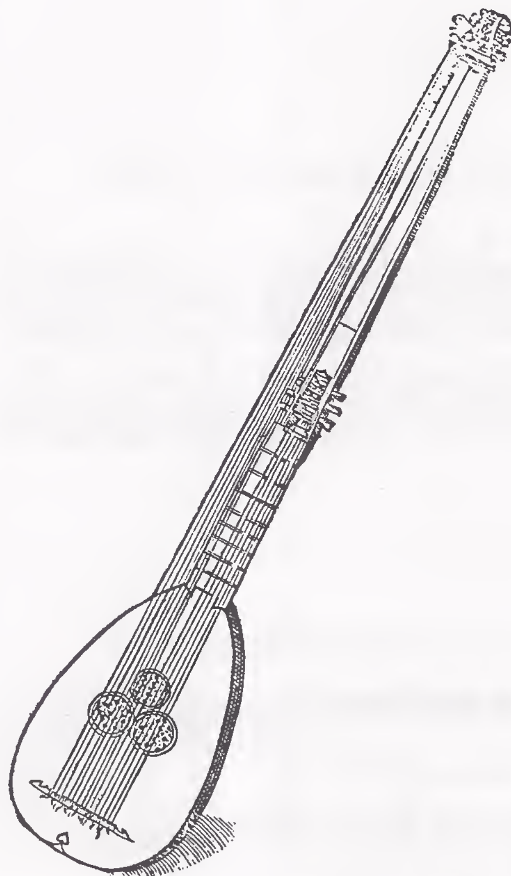


Figure 5 - Chittarone ou théorbe romain, gravure extraite de Praetorius, **Organographia.**

Notes :

(1) Cf. Charnasse, Hélène, et Ducasse, Henri, **De l'emploi de l'ordinateur pour la transcription des tablatures.**, in **revue de Musicologie,** Tome LVII, 1971, N° 2, pp. 107-133.

(2) Cf., par exemple, Molière, **Le Bourgeois Gentilhomme,** acte II, scène première : "... Il faut qu'une personne comme vous... ait un concert de musique chez soi tous les mercredis... Il vous faudra trois voix... qui seront accompagnées d'une basse de viole, d'un téorbe et d'un clavecin pour les basses continues..."

(3) Perrine, **Table pour apprendre à toucher le luth sur les notes chiffrées de Basse continue,** dédié à Lully, autoédition, Paris, 1682.

Nouveautés dans l'Edition Musicale

FORMATION MUSICALE

Musiques à Chanter pour les classes de Formation Musicale. Vol. 6. **Holstein, Level, Louvier. Ed. Leduc.**

Voici que continue de se compléter l'excellente collection des Musiques à chanter. Qu'en dire sinon que se retrouvent dans ce volume toutes les qualités des volumes précédents (voir article de décembre 1983 et avril 1985). Celui-ci contient donc vingt-quatre extraits d'œuvres contemporaines, de Debussy à nos jours, de moyenne difficulté (cycle 2). Il faut bien avouer cependant que ces pièces sont techniquement d'un abord plus difficile que celles des volumes 4 et 5 (les périodes antérieures), destinées en principe au même niveau. Il faudra faire avec les élèves un sérieux effort d'écoute et de travail vocal pour en tirer tout le profit. Signalons encore l'intérêt des notes de travail et surtout les sept pages de "références" qui multiplient les possibilités de ce recueil en fournissant aux professeurs des dizaines de textes déjà sélectionnés et préparés. Une véritable mine immédiatement exploitable...

Premiers pas de notes et rythmes. Vol. 1 : Initiation 1, vol. 2 : Initiation 2. **Christine Simonin. Ed. Leduc.**

Deux volumes non dépourvus de qualités, mais on reste un peu sur sa faim quant à l'utilisation pédagogique. Davantage de commentaires eussent été les bienvenus. Cela dit, on appréciera l'initiation simultanée aux clés de Sol et Fa, les ouvertures aux écritures contemporaines, la présence immédiate de la polyrythmie, un matériel plaisamment et clairement présenté.

Solfège Elémentaire. *Théorie et questionnaires progressifs.* **René Meyer. Ed. Henn,** 8, rue de Hesse, 1204 Genève.

Attention : il ne s'agit pas d'une méthode de solfège. L'auteur précise clairement son projet. Il s'agit de synthétiser les acquisitions théoriques nées d'une pratique antérieure. L'ouvrage se présente donc comme des résumés de théorie suivis de feuillets d'exercices à détacher et à remettre au professeur. Le programme suivi est celui de la Fédération Genevoise des Ecoles de Musique. L'ensemble est présenté avec beaucoup de clarté et de bon sens. J'ai noté la présentation comme étant une "règle du jeu" qu'on se donne de l'unité de valeur d'un temps, ce qui évite d'entrée de jeu la pernicieuse équivalence : une noire = un temps...

Textes Musicaux à Chanter. *Collection Fleurant-Voirpy. Vol. 7 A.* adaptation pour piano de **C. Voirpy. Ed. Henry Lemoine.**

C'est toujours avec intérêt que l'on ouvre un nouveau recueil de cette collection qui a ses farouches partisans. Ayant fait autrefois des réserves à propos de la brièveté des extraits présentés et sur le fait que le volume des élèves ne comporte pas le support polyphonique, je n'en suis que plus à l'aise pour applaudir la présentation de celui-ci ; "Les extraits ont été prévus plus long et... sont présentés dans leur intégrité harmonique ou contrapointique dans un ouvrage unique (chant et accompagnement)." Les textes, présentés en utilisant les clés d'origine (Sol, Fa, Ut 1er, 3e et 4e) sont aussi bien choisis que divers (de Bach à Wolf). De plus, ils comportent des indications d'instruments qui permettront de suivre plus aisément lors d'une écoute de l'œuvre. En résumé, un remarquable travail qui permet de tirer tout le parti des extraits présentés. Un regret, mais non un reproche : l'absence de table des matières...

Je découvre la musique. 1er volume. **Elisabeth Lamarque et Marie-José Goudard. Ed. Henry Lemoine.**

"Tous les éléments nécessaires au début de la Formation musicale (deux années) sont réunis dans ce volume. Son emploi dispense de tout autre matériel imprimé." Il s'agit donc d'un manuel qui se veut unique et indispensable ; peut-être est-ce un peu ambitieux. Trois parties : lecture, rythme et chant. On pourra regretter que la clé de Fa soit simplement ébauchée, alors qu'on s'oriente de plus en plus vers une étude simultanée des deux clés. Un bon point cependant en ce qui concerne l'apprentissage de l'écriture musicale. La partie lecture rythmique est présentée sous forme d'une histoire qui se veut en rapport avec les rythmes étudiés. L'intention est louable mais la réalisation n'est pas toujours à la hauteur des ambitions ; il n'est pas sûr que "Marchons au pas" soit l'équivalent rythmique de "noir' (point) croch' noir'" ou "lutin blanc" celui de "blanche point". Remarquons au passage que les auteurs ont utilisé les dénominations rythmiques de Maurice Martenot, y compris le fameux et contesté "sau-te noir'" sans mentionner leur source. Sans doute cela signifie-t-il seulement que ces dénominations sont devenues un "bien commun" de l'enseignement du solfège... La partie "lecture chantée" a le mérite de présenter des textes extraits de chansons populaires ou d'œuvres classiques et d'être bien graduées. Les élèves trouveront certainement plaisir à chanter ces chansons ou ces canons qui gagneront à être agrémentés par le génie d'harmoniste des professeurs. En résumé, un ouvrage estimable, mais qui aurait sans doute gagné à tenir davantage compte des acquis pédagogiques de ces dernières années, une présentation attrayante et pratique.

VIOLON

Esercizi giornalieri di tecnica superiore di violoni (per la mano sinistra) **Pierluigi Mencattini Ed. Berben** *(Dif. Transatlantiques)..*

L'ambition de l'auteur est de donner au violoniste un *"quid" in piu,* un quelque chose en plus. L'obstacle de la langue ne jouera pas pour ce recueil de technique pure.

Invito al Violino. Proposte per una *didattica di gruppo* nell'insegnamento del violino. **Aurelio Arcidiacono. Ed. Bérben. (Dist. Transatlantiques).**

Si l'obstacle de la langue reste un handicap pour la diffusion en France de cette méthode, celle-ci m'a semblé présenter suffisamment d'intérêt et être dans le droit fil des préoccupations de beaucoup de professeurs au point de mériter un compte-rendu un peu développé. Les bases de cette méthode sont entre autres qu'on ne peut faire reproduire au violon que ce qui est auparavant pleinement distingué, isolé et reproduit avec la voix ; que le travail en groupe procure à la fois plaisir et amélioration de la technique, de la justesse et du rythme. On y lit aussi que le son doit précéder le nom du son. Enfin, non seulement des accompagnements de piano sont fournis dans un fascicule séparé, mais il y est précisé que le pianiste doit être capable d'accompagner la gamme de façon variée et dans tous les tons : des modèles sont d'ailleurs proposés à cet effet qui constituent un petit résumé d'harmonisation au clavier. Bref, si l'on tient compte également

de toutes les indications concernant les gestes et les attitudes du violoniste, abondamment illustrés, A. Arcidiacono nous offre une méthode très complète qui ne sacrifie en rien la technique mais la met au service de la musique et vise à former des musiciens et pas seulement des techniciens du violon. Encore une fois, l'italien est suffisamment proche de nous pour que l'obstacle de la langue ne soit pas insurmontable devant un travail aussi remarquable.

PIANO

Tango si. Betsy Jolas. Ed. Leduc

Une courte pièce (1 mn 25), pas trop difficile et pleine d'humour, de rythme et de feu. De quoi se faire plaisir ou initier sans peine nos grands élèves à la musique contemporaine... Tango si !

Dans la forêt. Sept pièces pour les jeunes pianistes à **deux, quatre et six mains. Gérard Meunier. Ed. Henry Lemoine.**

Le succès auprès des élèves des charmantes pièces de Gérard Meunier ne se dément pas. Gageons que celles-ci recevront le même accueil avec le piment supplémentaire du quatre mains et même du six mains. Les pièces sont accompagnées de textes poético-humoristiques pleins de verve et les illustrations délicates de Christiane Meunier concourent au plaisir que procure ce recueil.

Fogli d'album *(Albumblätter)* 20 pièces op. 124 **Robert Schumann.** Edition de travail par **Giuliana Marchi. Ed. Bérben** *(Transatlantiques).*

Une édition claire et intelligente avec des indications de chronologie et un véritable souci critique.

FLUTE

Dans la collection *Prélude*, série *Flûte*, dirigée par **Alain Marion,** chez **Alphonse Leduc,** nous avons reçu deux séries de six pièces : **Bergerette, Air pastoral, Novelette, Rengaine, Nostalgie, Petite Valse,** de **Pierre Villette,** pour les niveaux débutant et préparatoire. Ces pièces, prévues avec accompagnement de paino ou d'orchestre à cordes, sont extrêmement limpides et chantantes, propres à nourrir la mémoire des jeunes flûtistes. La *deuxième série,* de **Jacques Faubert** s'intitule : **Du fleuve à l'arctique.** Elle comporte : *Jardin de givre, La Guignolée* (Déb.), *Complainte d'automne, Poudrerie* (Prép.), *L'ours Blanc, Soleil de Minuit* (Elém.). Aux qualités mélodiques s'ajoutent les aspects visuels et tactiles. les indications d'interprétation sont : "Plein de couleurs féeriques, mais tendre et chantant", ou "reflets de la lumière sur les glaciers"...
Un ensemble fort séduisant.

Andante pour flûte et piano. Mozart. (original pour flûte et orchestre de chambre) K. 315, édité par **Giovanni Gatti. Ed. Berben.** *(Transatlantiques).*

Le dessin de la couverture (deux enfants interprètant l'œuvre) indique bien le principal intérêt de cette édition : permettre à deux élèves d'interprèter ensemble cet Andante, dans la mesure ou la réduction pour piano, bien écrite, n'est pas difficile et à la portée d'élèves ayant quatre ou cinq ans de piano.

MUSIQUE D'ENSEMBLE

Saluons chez **Alphonse Leduc** la collection : "**Formations multiples**" dont le nom exact exprime le programme : Musique instrumentale facile pour formations multiples. Il s'agit de préparer les élèves à l'orchestre en leur fournissant des œuvres classiques et originales arrangées à quatre parties. Chacunes de ces parties sont écrites successivement en ut, en si bémol et en mi bémol, répondant ainsi à tous les cas de figure... La couverture donne le Conducteur et contient tout le matériel d'orchestre. Une collection éminamment pratique qui devrait remporter beaucoup de succès.

Voici donc : **Bourrée et Hornpipe,** extrait de *Water Music* de **Haëndel,** arrangé par **Philippe Rougeron** qui est le directeur de cette collection, laquelle sera certainement très bien accueillie.

ORGUE

Livre d'Orgue. Nicolas de Grigny. Edition par **Charles-Léon Koehlhoeffer.** Collection *Le Pupitre* sous la direction de *François Lesure.* **Ed. Heugel.**

Saluons l'arrivée de cette édition critique de l'œuvre de Nicolas de Grigny qui tient compte de la copie qu'en a faite en 1700 le jeune Jean Sébastien Bach. L'intérêt de cette œuvre, en plus de sa valeur musicale, est de nous révéler le traitement du plain-chant selon les règles du "Cérémonial des Evêques" de 1662 tel que le conçoit un homme influencé par ailleurs par l'opéra italien. On lira avec beaucoup d'intérêt l'introduction de C.L. Koehlhoeffer sur la synthèse que représente la musique d'orgue de Grigny.

Meditazione per organo. Biagio Putignano. Ed. Bèrben.
Une œuvre très romantique sans grande difficulté, agréable à entendre.

PERCUSSIONS

Les Claviers de Percussion. Emmanuel Séjourné. Vol. 1 : travail mélodique mains séparées. Vol. 2 : travail mélodique mains ensemble. Vol. 3 : travail harmonique. **Ed. Leduc.**

Méthode systématique illustrée de photographies pour permettre une position correcte du corps et des membres.

Le Petit Livre d'Anna Magdelena Bach. Jean Sébastien Bach. Transcrit pour 3 percussionnistes (claviers) par **Jacques Delecluse.**Collection "*Mutations*" **Ed. A. Leduc.**

Les six pièces proposées se prêtent assez bien à cette adaptation qui enrichit parfois harmoniquement le texte sans le dénaturer. Une adaptation intéressante.

Deux pièces pour les jeunes percussionnistes. 1er *Cyclone.* 2e *Dialogue.* **Francis Lelong. Ed. Henry Lemoine.**

Dans un style très différent, voici deux petites pièces pour quatre percussionnistes qui réjouiront certainement les élèves. Elles sont pleines de verve et très vivantes, avec des polyrythmies qui donneront un peu de fil à retordre !

Daniel Blackstone

bibliographie

• Anne PENESCO. **Les instruments du quatuor.** 224 pages. Editions de La Flûte de Pan. 55, rue de Rome, 75008 PARIS. 1986. 120 F.

Violoniste et musicologue, Anne Penesco tente ici — et disons-le d'emblée, réussit parfaitement — une approche originale du travail des "cordistes" : elle met à la disposition des musiciens — qu'ils soient amateurs ou professionnels, débutants ou confirmés — ainsi que des universitaires un manuel théorique et pratique consacré au répertoire, à la technique, à l'interprétation et à la pédagogie du violon et des autres instruments du quatuor.

L'auteur examine successivement ce qui dans l'interprétation ressortit, d'une part, à la maîtrise technique, d'autre part, à la conception musicale, pour mieux mettre en lumière combien en définitive l'une ou l'autre sont indissociables.
A propos de chacun des éléments envisagés (doigtés, démanché, glissando et vibrato qui se rattachent au mécanisme de la main gauche, coups d'archet, sonorité, dynamique, agogique, rythme et accentuation), l'auteur préconise divers exercices empruntés aux meilleurs auteurs.
Les problèmes posés par la musique de chambre sont aussi analysés, de même que la façon dont on peut adapter les moyens techniques aux diverses nécessités stylistiques.

Un glossaire réunissant la plupart des termes utilisés dans le jeu des instruments à archet, des notices biographiques sur les principaux interprètes et pédagogues cités, une bibliographie et un index complètent fort heureusement cette étude, à laquelle il sera désormais impossible de ne pas se répérer.

Francis Cousté

• Danielle PISTONE. **L'opéra Italien au XIX[e] siècle de Rossini à Puccini.** Collection dirigée par D. Pistone. Librairie H. Champion Genève-Paris (1986) in 8°. 198 pages, br. 98 F, MM 14.

Ce volume propose une vue d'ensemble sur quelques sommets du théâtre lyrique de 1810 à 1926. Précédés d'explications liminaires et d'une chronologie des principaux opéras de la période romantique et post-romantique, les trois parties de cette publication, sont assorties d'appendices avec des citations musicales, des notices sur les chanteurs lyriques, chefs d'orchestre et un glossaire de termes italiens.

Cette "réflexion" sur l'opéra en Italie offre un vaste panorama "ultramontain" concernant une période particulièrement riche dans le domaine de la production du théâtre musical de ce pays. Quarante cinq illustrations, des exemples musicaux présents à toutes les mémoires sensibilisées par les spectacles lyriques portant sur cette période, véritable âge d'or de la péninsule Italienne.

Ce manuel précieux publié par la librairie H. Champion, nous plongeant dans un ensemble d'évènements, très proches de notre temps, est le fruit de recherches, de travaux faits dans le cadre des Bibliothèques Parisiennes, et de celles d'autres villes concernées par les opéras, situés historiquement sur des cartes de géographie montrant, royaumes, grands-duchés et Etats pontificaux.

La première partie nous instruit d'une manière assez séduisante sur la voix, l'orchestre, nous montrant comment l'organe vocal obéit aux "façons de mettre un texte en musique, soit trois types de chant : declamato (recitativo), spianato (cantabile) et fiorito (orné,...). Et nous comprenons, grâce à un texte écrit dans un style alerte, comment la collaboration des Compositeurs avec leurs librettistes peut être favorable à l'éclosion d'un ouvrage lyrique, sans compter quelques aperçus au sujet du fameux "*Casta Diva*" du premier acte de la *Norma* de Bellini, clamé dans le Canto Spianato (applani) présenter dans la deuxième partie du livre.

On y trouvera des précisions à propos de l'orchestre, les cuivres chers à G. Rossini, les périodes d'activités des principaux auteurs, dont certains ont eu une vie écourtée — Bellini Catalari et Cilea — ainsi que les registres perchés au contre ré bémol, les différents types de voix, les chœurs, l'harmonie, enfin les influences étrangères et les "transformations" d'opéras apportées à ceux-ci un peu partout en Europe : *La Tosca* de Puccini se déroulant pendant la Commune de Paris pour une représentation à Léningrad !

Puis la dernière partie, précise, quant aux propos tenus sur les représentations des œuvres, de Palerme à Udine, dans des salles "à l'Italienne" pouvant contenir jusqu'à trois mille places, les situations matérielles des compositeurs, les éditeurs avec lesquels ceux-ci sont en relation, tel Guiseppe Verdi avec la maison Ricordi, les contrats, les ouvrages aux répertoires, les fréquences des spectacles, qui voient l'embauche de danseurs et chanteurs applaudis ou sifflés par un public de mélomanes dont le goût et le comportement sont également étudiés. Quelques films musicaux sont cités.

Cet ouvrage se termine sur certaines perspectives au sujet des dernières années, où "un Stawinsky avouera... sa sympathie" pour les dix compositeurs désirant, en 1932, renouer avec le théâtre d'autrefois, celui de Verdi.

Le livre de la collection dirigée par D. Pistone, publié à une époqe où l'on ne dit plus "L'opéra est mort", vient à son heure Vive l'opéra !

Olivier Corbiot

• Revue VIBRATIONS n° 3. Septembre 1986. **Les musiques des radios.** Editions Privat. 11, rue des Tournelles, 75004 Paris. 285 pages. 98 F.

La revue *Vibrations* — musiques, médias, société — vient de publier son troisième numéro.

Dans le premier dossier consacré aux *Métissage et musiques métissées,* les auteurs s'étaient intéressés aux problèmes de la pureté des styles, de la colonisation culturelle, de l'acculturation dans la chanson française et québécoise, dans le blues, le rythm' n' blues, le jazz, ainsi qu'aux différents facteurs et vecteurs des métissages culturels — spectacles et médias.

Le deuxième dossier, intitulé *A la recherche de l'instrument,* s'était donné pour objectif de faire apparaître l'instrument de musique **dans** ses espaces culturels, géographiques et sonores réels, **dans** son arrière-plan social, son jeu, son apprentissage, ses conditions de réception, sa circulation, bref, **dans** tous ces rapports qui lui donnent vie et qui sont trop souvent relégués à la périphérie — le *hardware* primant trop souvent le *software,* diraient nos chers petits...

Dans ce nouveau dossier, intitulé *Les musiques des radios,* les auteurs s'attachent à dépasser le schéma traditionnel émetteur-récepteur, pour "penser la radio" — modèle fondateur de la communication médiatique — à travers d'abord son public, ensuite ses programmes, ses producteurs enfin. Qu'en est-il, d'autre part, de tous les espoirs suscités par l'ouverture de la bande FM aux radios que l'on disait naguère "libres", que l'on dit aujourd'hui plus justement "locales privées" ?

Chaque article de cette livraison mériterait une analyse approfondie ; je n'en citerai que deux.
Dans son article *Les lycéens, les professeurs et la radio,* Régine Boyer, se fondant sur les résultats d'une enquête nationale lancée par l'INRP, cherche à vérifier l'hypothèse d'écarts culturels entre les enseignants et les lycéens en ce qui concerne le choix des émissions radiophoniques : il apparaît, au terme de l'analyse, qu'aucune cause simple — origine sociale, sexe ou filière scolaire — ne peut rendre compte, à elle seule, de l'extrême diversification des choix.
Dans leur article *Désaccords parfaits : France Musique et la fabrication du goût,* Henri Barbelin et Antoine Hennion font une savoureuse description des rapports de pouvoir au sein de France Musique, ainsi que des tensions nécessaires avec les auditeurs de la chaîne. Poussant le paradoxe à son terme, nos auteurs n'hésitent pas à écrire que "plus il y a de mécontents, plus ça marche" (au contraire d'une station comme R.T.L. qui se veut une "radio du consensus"...).

Organisé autour d'un dossier, chaque numéro de *Vibrations* propose, en outre, des rubriques permanentes : notes de lectures, bibliographie, informations sur les colloques, les recherches en cours, la vie des associations, un répertoire des ouvrages et revues en langue française parus dans l'année, traitant (entièrement ou partiellement) des musiques populaires.
Les deux prochains dossiers seront consacrés aux *Musiques des films* et à *La scène.*

• Michel PRADA. **Un maître de musique en Provence et en Languedoc, Jean Gilles (1668-1705). L'homme et l'œuvre.** Préface d'Edith Weber. Editeur : Société de Musicologie de Languedoc 2, place de la Révolution, B.P. 4049, 34325 Béziers Cedex. 270 pages. 178,50 F.

La société de Musicologie de Languedoc a déjà publié de nombreuses études et monographies, des partitions de musique ancienne aussi bien que contemporaine (œuvres de Richard Breton, Henry Fourès, Patrice Libes, John Wells...), des harmonisations de chansons traditionnelles ou récentes, ainsi que divers ouvrages pédagogiques, tels que l'*Introduction aux manipulations électro-acoustiques* de Bruno d'Auzon ou le *Cours d'harmonie* de Jean Doué.

Elle publie aujourd'hui une monographie du compositeur provençal Jean Gilles, due à notre collègue, professeur d'Education musicale, Michel Prada. A l'exception d'une thèse en langue anglaise, soutenue à l'Université du Colorado par J.H. Hadju, et d'un article du même auteur paru dans le *New Grove Dictionary,* notre compositeur n'avait fait l'objet d'aucune étude approfondie. A la différence d'André Campra, son condisciple dans la "classe" de Guillaume Poitevin à Aix-en-Provence, Jean Gilles ne composa que de la musique religieuse — "il ne prostitua jamais sa musique à des sujets profanes", nous dit son premier biographe, l'excellent Père Joseph Bougerel.

En présentant l'homme et en analysant l'œuvre, Michel Prada brosse un tableau de la vie musicale dans toutes les villes où séjourna le musicien, de Tarascon où il naquit, à Toulouse où il termina sa brève existence. Mais le principal intérêt de cette étude réside dans les analyses de l'œuvre, assorties d'un catalogue des thèmes musicaux notés, ainsi que dans la publication de la plupart des pièces dépouillées par l'auteur (extraits de divers périodiques, mémoires, affiches etc.). Ouvrage désormais de référence.

• Claudio ABBADO. **Je serai chef d'orchestre.** Traduction et adaptation de Jean-Noël von der Weid. Album cartonné, couverture et impression en quadrichromie. 52 pages. Editions Francis Van de Velde-Hachette, 1986. 85 F.

Poursuivant leur politique de diversification de leur production en direction des jeunes, les éditions Francis Van de Velde-Hachette nous proposent, à la veille des fêtes de fin d'année, un très charmant album consacré au métier de chef d'orchestre ; son auteur n'est autre que le fameux chef italien Claudio Abbado, aujourd'hui directeur de l'Opéra et de la Philharmonie de Vienne.

Trois parties composent ce livre : dans la première partie, l'auteur confie à son jeune lecteur comment est née sa vocation de chef d'orchestre ; dans la deuxième partie sont présentées les différentes formations de musique de chambre : duo, trio, quatuor etc., ainsi que les grandes familles d'instruments ; la troisième partie,

enfin, est consacrée à la description de l'orchestre, des instruments qui le composent, au travail de son chef d'orchestre, et aux différents types d'œuvre que celui-ci est appelé à diriger.
En conclusion, Claudio Abbado donne à ses jeunes lecteurs des conseils pour écouter et apprécier la musique — la nouvelle musique, en particulier, qui "nous parle de notre temps, de notre histoire et de nous-mêmes".

Le style de la première partie de l'ouvrage évoque plaisamment Madame Ségur, sans — faut-il le préciser ? — les perversités de la "divine comtesse". Quant aux amusantes illustrations de Paolo Cardoni, elles s'inspirent beaucoup plus du cher *Bicot* de notre enfance que des héros baroques de la bande dessinée contemporaine. Les parties informatives, naturellement beaucoup moins effusives, sont toujours claires et intelligemment conçues.
Rafraîchissant !

- **Musique et nationalités en Europe au XIXe siècle (1789-1914).** Dossier pédagogique audiovisuel réalisé par Philippe Zwang. Dix-huit extraits musicaux enregistrés sur cassette, douze diapositives. Présentation et commentaires rassemblés dans un livret de quatre-vingt pages. Edité par le CRDP de Paris, 37, rue Jacob 75270 Paris Cedex 06. 150 F.

Si la musique — élément de civilisation — ne saurait être moteur de l'histoire, elle n'en participe pas moins à son mouvement, et les compositeurs en ont été souvent les acteurs passionnés. Peut-être parce qu'ils étaient, pour la plupart, imprégnés des idées maçonniques, les compositeurs de cette période furent plus conscients que d'autres de leur particularisme national, de leur identité civique et politique. Citons, parmi ceux dont la "maçonnitude" est avérée : Mozart et Haydn bien sûr, mais aussi Méhul, Rouget de Lisle, Gossec, Boïeldieu, Cherubini, Liszt, Sibelius (le compositeur de *Finlandia* n'ayant composé de 1930 à 1957, date de sa mort, que des musiques maçonniques).

Philippe Zwang souligne l'importance — trop souvent méconnue — des mouvements musicaux dans la période envisagée. Il situe tout d'abord les musiciens dans leurs divers mouvements nationaux ; il analyse ensuite les modalités d'expression et de diffusion de ce nationalisme : collecte de chants populaires (dès le XVIIIe siècle), constitution de groupes nationaux, création d'orchestres, de Conservatoires etc. ; il montre enfin comment le nationalisme a pu conduire au chauvinisme-wagnérisme, *Ars gallica*...

De par leur brièveté quelque peu frustrante, les "morceaux" choisis ne peuvent constituer un florilège musical. Ils permettent, en revanche, de suivre clairement "le cheminement et l'affirmation de l'idée nationale", et ce, de la *Petite cantate maçonnique allemande* K. 619 (1791) de Mozart, au *Sacre du Printemps* "Tableaux de la Russie païenne" de Stravinsky, en passant par des œuvres de Beethoven, Berlioz (orchestration de *La Marseillaise*), Chopin, Schumann, Verdi, J. Strauss, Wagner, Brahms, Tchaïkovsky, Smetana, Albeniz etc.

Douze superbes diapositives illustrent le propos ; la première représentant la salle du théâtre *An der Wien* que fit construire Schikaneder avec les bénéfices de *La Flûte enchantée* ; la dernière reproduisant une image d'Epinal consacrée à *La Marseillaise*, avec paroles et musique.

Les commentaires des extraits musicaux et des diapositives sont toujours circonstanciés et fort intéressants ; chaque chapitre comporte, en outre, une bibliographie et une discographie succintes.

Voilà qui sera un outil précieux pour nos collègues, professeurs d'Education musicale et d'Histoire, et — pourquoi pas ? — de Lettres, de Langues ou d'Arts plastiques.

Francis COUSTE

Informations diverses

• **Le Ministère de l'Education Nationale** a choisi pour sa campagne annuelle 86/87 d'éducation pour la santé, en direction des élèves du second degré le thème "Oui à l'Ouïe". Entendre, écouter. Non aux bruits qui incommodent l'environnement et qui peuvent avoir des incidences graves sur la santé. Un dossier de 18 fiches réalisé par les services et le C.N.D.P. est diffusé dans tous les établissements scolaires publics et privés. La fiche n° 16 concerne l'Education musicale (éducation de l'oreille, pratique vocale, propositions d'actions). La fiche 17 met en garde contre la musique à risques (niveaux sonores trop élevés).

Edition : Ministère de l'E.N., Direction des Affaires Générales (DAGEN 5 B), 110 rue de Grenelle, 75007 Paris.

• **Les Marionnettes de Salzbourg à Paris**

Le merveilleux Théâtre des Marionnettes de Salzbourg revient à Paris, au Ranelagh, avec trois œuvres de son répertoire : *La Flûte enchantée, Don Giovanni et Casse-Noisette,* auxquelles s'ajoute une création : *Les Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach.

Que l'on aime la danse ou l'opéra, que l'on soit grand ou petit, on ne peut que s'émerveiller devant la magie et la grâce qui se dégagent de ce théâtre miniature.

Renseignements pratiques : Théâtre du Ranelagh, 5 rue des Vignes, 75016 Paris. 40 représentations du 24 février au 29 mars 1987. Tous les jours à 20 h 30 sauf le lundi. Matinées : les samedis et dimanches à 15 h 30. La location est ouverte : 45.63.74.80, 3 FNAC et Agences.

• **La Discothèque de France** édite un n° spécial "L'opéra français"

"L'Opéra français" se veut un outil de travail documentaire multi-médias. 56 compositeurs, plus de 150 œuvres citées, de 150 notices bibliographiques et de 350 références discographiques (incluant cassettes et disques compacts).

"L'Opéra français" s'adresse à l'amateur d'art lyrique et au simple mélomane et fait le point sur les sources (disque, livre et image) permettant en 1986 de mieux connaître ce genre et son histoire en France.

En vente à la Discothèque de france, 6 rue François Miron, 75004 Paris. Prix : 25 F (franco de port).

• **Presses de l'Université Paris-Sorbonne**

Les Presses mettent en souscription un volume "Le grand Motet français" (1663-1792) réunissant les différentes prestations du Colloque tenu du 4 juillet au 7 juillet 1984, sous la direction de Jean Mongredien.

Commande aux Presses de l'U.P.S., 18 rue de la Sorbonne, 75230 Paris Cedex 05. Prix 150 F + 15 F de port.

• **Centre National d'Action Musicale**

Après le Guide de la musique ancienne qui permet de connaître les associations, les facteurs, les lieux d'enseignement etc., voici en un fascicule de 80 pages la liste de 856 stages de musique, chant et danse répertoriés pour la saison 1986-87.

Prix : 37,50 F, franco de port. A commander au CENAM, 51 rue Vivienne, 75002 Paris.

• **C.N.D.P. de Paris**

Chants et Poésie, rénové devient "Chants sons".
Chansons pour l'école élémentaire 6/9 ans (1er niveau), 9/11 ans (2e niveau), 1 livret avec partitions, 2 cassettes, 1 version chantée par les enfants de la Maîtrise de Radio-France, une version instrumentale et des éléments d'apprentissage.

Diffusion C.N.D.P., 29 rue d'Ulm, 75230 Paris Cedex 05.

• **Centre de Musique Médiévale de Paris**
C° CIEM-CEMUDAMM

Cours hebdomadaires et bihebdomadaires organisés par le Centre de Musique Médiévale de Paris, Directeur artistique : Dominique Vellard, en liaison avec l'enseignement des musiques traditionnelles du CEMUDAMM (chants arabo andalous, chant byzantin, instruments arabes et turcs), avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication.

Renseignements : 50 rue de Servan, 75011 Paris. Tél. : (1) 47.00.33.38.

nos chorales chantent...

à Versailles



Jean-Joseph MOURET ressuscité par les Jeunes

En 1682 naissait Jean-Joseph Mouret, musicien provençal qui monta à Paris, fut surintendant de la musique à Sceaux et directeur artistique du concert des Tuileries. Sa gloire fut obscurcie par l'astre de Rameau et personne ne connait plus ses œuvres, personne ne salua le tricentenaire de sa naissance.

Personne ? Que non ! A l'occasion de Fêtes du Tricentenaire de la construction de l'Aqueduc de Buc qui fournissait une partie de l'eau à Versailles, la chorale du collège : "Les Grives", sous la direction de leur professeur d'Education Musicale Françoise Leleu, monta une "Pastorale héroïque" de Jean-Joseph Mouret intitulée PAN et DORIS.

L'histoire, une bergerie comme l'époque en raffolait, met en scène le dieu Pan avec sa troupe de nymphes et de sylvains et une bergère Doris avec ses amis bergers et bergères. Quelques amis chanteurs issus de chorales A cœur Joie voisines tenaient les rôles principaux, chœurs, petis rôles et danses étaient réalisés par les Grives qu'accompagnait l'orchestre de chambre de Christine Paillard.

La chose plut tellement que l'on en redemanda et que les Grives vont rejouer "PAN et DORIS" de Jean-Joseph Mouret le mercredi 10 décembre à 21 h au théâtre Montansier de Versailles.

Qu'on se le dise !

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **CAPELLE MUSIQUE**
  17, avenue Clemenceau
  34500 **BEZIERS**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **MUSIQUE PIANOS**
  2, rue Froide
  14300 **CAEN**
- **MUSAGETTE**
  25, avenue Albert Sorel
  14000 **CAEN**
- **"TOUTE LA GAMME"**
  32, rue des Minimes
  59500 **DOUAI**
- **ALLEGRO**
  3 bis, rue des Trois Mollettes
  59800 **LILLE**
- **FURET DU NORD**
  11-13, Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **LE PAPIER MUSIQUE**
  25, quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **SCHERZO MUSIQUE**
  28, rue Robert Triger
  72000 **LE MANS**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **CASABIANCA MUSIQUE**
  5, rue Grignan
  13006 **MARSEILLE**
- **SCOTTO MUSIQUE**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **MUSIQUE A DECOUVRIR**
  28, avenue du Raincy
  93250 VILLEMONBLE
- **MUSIQUE SIMON**
  15, rue J.J. Rousseau
  44000 **NANTES**
- **DALMASSO MUSIQUE**
  41, rue de France
  06000 **NICE**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **MUSIQUE 06**
  2, rue Raynardi
  06000 **NICE**
- **DELRIEU Sté**
  45, avenue Jean Médecin
  06000 **NICE**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **Ets PAINGRIS MUSIDISK**
  84, rue du Maréchal Foch
  42300 **ROANNE**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT-ETIENNE**
- **BOPPIN MUSIQUE**
  19, rue Montmorency
  34200 **SETE**
- **MUSISTRA**
  38, rue des Hallebardes
  67000 **STRASBOURG**
- **"AU DIAPASON"**
  12, rue Saint-Antoine du T.
  31000 **TOULOUSE**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICO**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**

PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai St Michel
  75005 PARIS
- **IMPORT DIFFUSION MUSIC**
  42-44, rue du Fer à Moulin
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **Editions MAX ESCHIG**
  48, rue de Rome
  75008 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **Librairie ALLEGRETTO**
  199 bis, rue de la Convention
  75015 PARIS
- **Magasin Pierre SCHNEIDER**
  61, avenue Raymond-Poincaré
  75116 PARIS
- **WM Musique**
  62, avenue de Wagram
  75017 PARIS
- **La Boutique du Conservatoire**
  38, rue du Vieux Versailles
  78000 VERSAILLES
- **DODIESE**
  103, boulevard Jean Jaurès
  92100 **BOULOGNE**
- **Librairie SAINTE-CROIX**
  F. KUHLMANN
  32, avenue du Roule
  92200 NEUILLY-SUR-SEINE
- **OPUS 24**
  24, rue de Maréchal Foch
  92700 **COLOMBES**
- **AUX TROIS CLES**
  68, avenue du Raincy
  93250 VILLEMONBLE
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 **ENGHIEN LES BAINS**

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07